FRAKCIJA

performing arts magazine

17
18

kulturna politika

prva petoljetka

FRAKCIJA
magazin za izvedbene umjetnosti
broj 17/18, prosinac 2000.

Izdavači
AKADEMIJA DRAMSKE UMJETNOSTI
Trg maršala Tita 5, Zagreb
i
CENTAR ZA DRAMSKU UMJETNOST
Hebrangova 21, Zagreb

Adresa uredništva:
CDU - Centar za dramsku umjetnost
Hebrangova 21
10 000 Zagreb
Croatia
tel./faks 385 1 4856 455
e-mail: iod-frakcija@iod.tel.hr

Uredništvo
Goran Sergej Pristaš (glavni urednik)
Marin Blažević (zamjenik glavnog urednika)
Ivana Sajko
Aldo Milohnić
Agata Juniku
Ivica Buljan
Tomislav Brlek
Slaven Rogošić

Tajnica uredništva
Jasna Spaić

Lektura
Boris Beck
Marko Lalić

Dizajn
Igor Masnjak

Priprema za tisak
Kaligraf, Zagreb

Tisak
IT Graf

Izlazi uz pomoć:
Instituta Otvoreno društvo
Ministarstva kulture Republike Hrvatske
Gradskog ureda za kulturu Grada Zagreba

Zahvaljujemo:
Ivici Boban, Dunji Vejzović, Iri Payer, Forced Entertainment, dr. Nikoli Batušiću, Draganu Klaiću, Maski, Eurokazu, Ladi Čale-Feldman, Wiener Festwochen, Institutu za međunarodne odnose, dr. Biserki Cvjetičanin, Eugeniu Barbi, Dušanki Profeta

9 771331 010006



INSTITUTO INTERNACIONAL DEL TEATRO
DEL MEDITERRÁNEO

Mreža mediteranskih kazališnih časopisa
REVISTA GALEGA DO TEATRO (Španjolska), ISAD (Tunis), PRIMA FILA (Italija), SCENA (Jugoslavija), ESCENA (Španjolska), ART TEATRAL (Španjolska), REVISTA DE TEATRO DE LA UNIVERSIDAD DE ALCALA DE HENARES (Španjolska), PUBLICATION DU THEATRE NATIONAL DE TIRANA (Albanija), SEMNAL TEATRAL (Rumunjska), THE MANOEL (Malta), PRIMER ACTO (Španjolska), MASKA (Slovenija), FRAKCIJA (Hrvatska)

Pet je godina prošlo od izlaska prvog broja Frakcije. Što se dogodilo u tih pet godina? Kolekcija naših izdanja pokazat će pregled jedne scene *novog kazališta* koja je preživjela brojne nepogode i doživjela proboje i odustajanja, izlazak na međunarodnu scenu, potpuna povlačenja na marginu ili priključivanje institucionalnoj produkciji. Frakcija je u tih pet godina prerasla iz časopisa *neke druge* hrvatske scene u međunarodno priznatu publikaciju u kojoj danas objavljuju neki od najznačajnijih hrvatskih i svjetskih autora i teoretičara. Usidriti se u Hrvatskoj, međutim, Frakciji nije uspjelo, barem kada je riječ o financijskoj podršci domaćih nadležnih institucija, koja je do ove godine bila manja od minimalne, ako je uopće - bila. Stoga je broj koji držite u rukama prvi broj na hrvatskom jeziku nakon gotovo godinu i pol dana, a njegov je sadržaj bio dovršen sredinom proljeća ove godine i zatim čekao financijsko pokriće da bi uopće mogao biti objavljen. Ipak, vjerujemo da neki tekstovi, koje objavljujemo tek sada i koji su u međuvremenu izgubili ponešto od svoje aktualnosti, nisu zbog toga izgubili previše na svojoj kvaliteti.
Osim toga, dvobroj 17/18 je koncepcijski - vizualno i sadržajno - posljednje izdanje Frakcije na kakvo ste navikli. Naš interes da i dalje tiskamo časopis koji postoji i na hrvatskom jeziku je neupitan, pogotovo nakon uvida u ostatak naše kazališne refleksije koji se u međuvremenu razigrao i koji jedva da se bavi, po našem mišljenju, zanimljivim i bitnim teorijskim problemima te autorima i produkcijama u suvremenom teatru. Međutim, umjesto da se Frakcija postepeno pretvori u almanah recentne produkcije, naša je želja da uskoro krenemo u novu akciju: da se odlučnije posvetimo inveniranju ideja, uočavanju novih problema i pojava u izvedbenim umjetnostima. No, hoćemo li biti u mogućnosti realizirati takvu Frakciju u vlastitoj sredini i na vlastitom jeziku najmanje ovisi o našim željama i odlukama.

Pored bloka tekstova o Eugeniju Barbi te ekskluzivnog razgovora s Terryjem Eagletonom, glavna su tema novog broja strategije i ideje u kulturnoj politici vezane za kazalište, a veći broj tekstova i izvan tematskog bloka, inače nazvanog "Prva petoljetka", bavi se izravno ili neizravno upravo tim problemima: od fragmenata razgovora s Dunjom Vejzović kojim otvaramo ovu Frakciju, preko gnjevnog istupa Marija Kovača u kolumni *main(s)cream*, jednog mogućeg pogleda na trenutno stanje kao i na zbivanja tijekom devedesetih u novom nastavku *Marinovih snova - Dum!*, do priloga o Montažstroju, skupini koja danas, na žalost, u časopisu koji prati i zbivanja u hrvatskom kazalištu, svoje mjesto može pronaći samo u rubrici "inozemstvo".

sadržaj

FRAKCIJE

prva petoljetka

fini autori

Barba

INOZEMSTVO



Slike moga djetinjstva nisu lokaliteti, već
do danas nisu izgubili, svaki put na sceni
potječu iz unutarnjeg svijeta. Imala sam
sam uvijek žudjela za nečim što u realnom životu
To nešto nedefinirano nisam mogla
sjecam, na život gledala s distancom. Kao da
tome sam bila

Život koji sam stvarno živjela bila je mašta,
sebe, unaprijed naslućivala beskrajne prostore
izraza. Te prostore, vjerujem, osjeća svako
varuju na pozornici. Nemam sasvim ranih sjećanja
ali sigurna sam da su djeca

Dunja Vejzović - Fragments Dunja Vejzović is a renowned croatian opera artist who has worked with many famous conductors, including Karajan, Kleiber, Eschenbach, Abbado, Matacic, and directors Neuenfels, Heyme, Cavani, Berghaus, Wilson and others. From an interview conducted by Ivica Buljan, we have chosen fragments in which she recalls the most powerful motifs from her youth and discusses her attitude toward the theatre, music, opera, opera directing, work with Robert Wilson, but also problems of cultural politics in Croatia.

Fragmenti

Dunja Vejzović

Slike moga djetinjstva nisu lokaliteti,
već snažni motivi koji se do danas
izgubili, svaki put na sceni iznova o
...jaju, a potječu iz unutarnjeg svij...

...djetinjstva nisu lokaliteti,
...otivi koji se do danas
..., svaki put na sceni
...avaju, a potječu iz
...svijeta. Imala sam sretno
...ali sam uvijek žudjela za
...realnom životu nisam
...nešto nedefinirano nisam
...er sam; otkad se sjećam,
...ljela s distancom. Kao da
...
...jetinjstva, ali sigurna
...eca najlucidnija dok su

Slike moga djetinjstva nisu lokaliteti, v...
snažni motivi koji se do danas nisu
izgubili, svaki put na sceni iznova oživ...



Wozzeck, redatelj H.G. Heyme



Trubadur, redatelj Hans Neunfels foto: Peter Ruprecht

Slike moga djetinjstva nisu lokaliteti, već snažni motivi koji se

do danas nisu izgubili, svaki put na sceni iznova oživljavaju, a potječu iz unutarnjeg svijeta. Imala sam sretno djetinjstvo, ali sam uvijek žudjela za nečim što u realnom životu nisam nalazila. To nešto nedefinirano nisam mogla naći jer sam, otkad se sjećam, na život gledala s distancom. Kao da ga nisam živjela. U tome sam bila jako osamljena.

Život koji sam stvarno živjela bila je mašta, i tu sam nalazila sebe, unaprijed naslućivala beskrajne prostore umjetničkog izraza. Te prostore, vjerujem, osjeća svako dijete, a meni se ostvaruju na pozornici. Nemam sasvim ranih sjećanja iz djetinjstva, ali sigurna sam da su djeca najlucidnija dok su sasvim mala.



Trubadur, redatelj Hans Neunfels foto: Peter Ruprecht

Sjećam se nekoliko prizora koji imaju puno veze s atmosferama pozornice.

Sjedim na brodskoj klupi, možda mi je pet-šest godina, okrenuta moru i buljim u naftu što pluta oko broda i stvara prekrasne spektre boja i najčudnovatije forme što se neprestano mijenjaju. Boje se slijevaju jedna u drugu u neprekidnoj transformaciji od zlatno - žute preko žarko zeleno - plave i ljubičaste. Lamatam nogama buljeći i ponavljajući neprekidno : "Bum-pa, bum-pa, bum-pa". Sjećam se osjećaja velike sreće. Iako je to bio likovni motiv, za mene je bio glazba i prostor.

Drugo snažno sjećanje. Jednom sam imala u bolesti visoku temperaturu i u bunilu sam "lebdjela" prostorima. Iza kaljeve peći bila su složena drva što su stvarala čudne forme. Moj mozak konstantno je nastojao relativizirati situaciju, ali forme su bile zastrašujuće. U toj borbi stvorila se neka vrsta kazališnog komada, gdje sam određene forme nazivala imenima i slagala ih u priču da bih se zaštitila. Na toj bazi funkcionira kazalište: ono je manipulacija našim osjećajima.

Najjačeg emocionalnog događaja sjećam se iz kasnijeg doba. Jednog se dana čulo veliko komešanje na stubištu. Susjedi su povremeno izlazili i raspravljali. Roditelji su rekli da ne izlazimo, da je pas ušao na stubište, popeo se do tavana i ne usuđuje se izaći. Problem se dugo nije mogao riješiti. Jako sam patila zbog životinje. Kad je pas u noći počeo tuliti, tuga je bila neizdrživa. Kad je to dalje trajalo, zvuk je postajao sve ljepši i poprimao oblike nečega važnoga i izazvao pragenetska sjećanja. Mislim da cijelu noć nisam spavala prateći pojedinačne faze emocija psa od kojih sam se ježila. U beskrajnom trajanju tog zvuka shvatila sam nešto bitno, da ću u životu neke stvari morati trpjeti. Moje pjevanje je tužež tog psa- to svatko razumije i svatko u njemu prepoznaje sebe.



Trubadur, redatelj Hans Neunfels foto: Peter Ruprecht



Parsifal, redatelj Robert Wilson foto: Ralf Brinkhoff

Na pozornici,

kad sam u dobroj formi i kada je predstava dobra imam osjećaj da vladam svime. Glazba je kao da sam je ja napisala, scena je moja, radnja je kao da je ja u tom trenutku živim i kao da za sve to nisu bile potrebne probe. Ne utonem u lik. Prije bih rekla da je lik ušao u moje tijelo i koristi ga.

Jako sam povezana s prirodom.

Od nje sam crpila odgovore na pitanja o egzistenciji života i o smrti. S verbalnim odgovorima odraslih nisam bila zadovoljna. Radoznalost nije nestala, a mudrost se stvorila promatrajući prirodu. Strah živih bića je, vjerujem, jednak, od najniže vrste, amebe, do najviše,čovjeka. To dokazuje osjećaj tuge kad gledam uvenulu biljku. Osjećaj je sličan kao kad vidim čovjeka kojem je učinjena nepravda. Biljka ne može prepoznati čovjeka. Teško to može i svaki čovjek. Većina ljudi živi i djeluje, a da ne gleda na sebe iz distance i tako su u stanju nanositi velike nepravde. To mogu prepoznati tek kada im se to pokaže u artificijelnom obliku. Umjetnici su to u stanju lucidno prepoznati jer nisu uključeni, promatraju iz distance i u stanju su prozrijeti relativnost jednog "goody"-ja i "bady"-ja. Umjetnik vidi da smo svi bili djeca, da smo braća, a davno, davno smo bili biljke.
Priroda mi je u djetinjstvu značila budućnost, bila je preda mnom, a ja sam se osjećala njezinim dijelom. U vrijeme kada sam mnogo nastupala, od svih uskraćivanja koja sam morala podnositi, najteži mi je bio nedostatak kontakta s prirodom. Kad sam i boravila u prirodi, zbog stresa nisam dozvoljavala da joj se posve prepustim. Danas je priroda za mene prošlost, možda zato jer ne vjerujem u život poslije smrti, pa sam tužna da neću i dalje moći biti u njoj, a možda i zato što ne postoji nada, kao u mladosti, da ću od sebe moći dati novi život. Ne mogu reći da su neka područja utjecala na moju psihu: to je vjerojatno zbog toga što sam prilično nepokolebljiva i u meni se odvija vlastiti film, bez obzira gdje se nalazim.
Percepcija prostranstava i rijetke populacije u Africi bila je fascinantna. Najveći je trag u meni ostavio egzistencijalni strah, osjećaj nezaštićenosti u divljim prostorima (strah za opstanak među divljim životinjama, kukcima od kojih se ne možeš obraniti, bolestima). Sram me toga koliko smo u Evropi razmaženi, sram da tu zaštitu dobivamo gratis.

Parsifal, redatelj H. von Karajan foto: Siegfried Lauterwasser

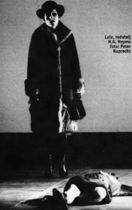


Alceste, redatelj Robert Wilson foto: Andreas Pohlmann



Na neki čudan način

Likovna akademija nije mnogo utjecala na moj pogled na scenu. Čak kad sam koautor scene, glazba vlada idejom prostora, a ne likovnost. Likovnost pomaže kod konkretiziranja, ali ideja nastaje iz glazbe i emocije. Kad odrastao čovjek oblači kostim u privatnom životu, to je uglavnom da bi se našalio i razveselio druge. Kad se glumac oblači, mora imati jake razloge, a da ne bi bio smiješan. Razumijemo se, i u kraljevskom kostimu može se biti smiješan. Nemoguće je da kostimograf nametne kostim glumcu. Ovdje se potvrđuje da je kazališni komad proizvod timskog rada. Rijetko je da nakon režijskih proba, kao što to biva u zadnji čas, jedan kostim promijeni ideju o liku koja je rasla mjesec dana i više. Ako kostim nije za tu osobu i njeno viđenje lika, onda se u takvom slučaju ta ideja samo slomi.



Lulu, redatelj H.G. Heyme foto: Peter Ruprecht

Veliki umjetnici pjevači klasičnog teatra, pod uvjetom da su dobro osvijetljeni, imaju moć i u lošoj režiji donijeti barem u monološkoj sceni monolitni izraz i odmaknuti se od realističkog.
Ja se nikad nisam dobro mogla uklopiti u realističku režiju. Moji prvi uspjesi bili su tek u prvim dobrim režijama, a tu sam imala puno sreće s brojnim dobrim režiserima. Prije njih sam bila na pozornici samo ukočena.
Moram priznati, koliko god to paradoksalno zvuči, da je kod mene svjesnost pokreta došla prilično kasno. Bila sam jako nespretno dijete, da ne kažem trapavo. Prva ukočenost na pozornici nije bila samo tromost i odbojnost prema realističkoj režiji, već i sram. Nakon velike promjene poslije Hansa Neunfelsa koji je uspio osloboditi što je u meni čučalo i kasnije buknulo u režijama H. G.Heymea, W. Düggelina, pokret je postao slobodan kao rezultat emocije i nuspojava vizije o određenom liku. Pravi osviješteni pokret došao je u radu sa Robertom Wilsonom. Na prvoj probi sam odjednom osjetila nešto drugo, osjetila sam svaki posebni komadić svoje kože i zrak oko nje. Istovremeno mi se prizvalo u sjećanje najranije djetinjstvo, možda prvi pokreti bebe - taj osjećaj.
Ja sam samo rekla: "Tako sam se ja već nekad davno kretala" što u prijevodu znači "pokret bez granica, bez ikakvih predrasuda i ograničenja". Čudesno je to da takav pokret djeluje analitički i apstraktno. On je u svom nastanku sve drugo samo ne to. Zato svi pokušaji imitacije Wilsonove režije ne uspijevaju . Dobar pokret ne može nastati analitički. U trenutku kada se dobro krećem sigurno ne mislim na pokret i obratno. Teškoća pjevanja sve može otežati, isto tako i teškoća kretnje može otežati pjevanje. No baš u toj igri teškoća se desi čudo, a to Wilson dobro poznaje, te se događa da izraz poleti baš u sukobu teškoća. Sloboda je za mene svakako nešto što nastaje unutar stege, kada uspiješ razbiti neki okvir, a ne kada nema nikakvog okvira. Vjerujem da je Wilson na našem prvom susretu bio vrlo skeptičan ne poznajući me, a pogotovo što sam dolazila na mjesto Jessye Norman koja je kratkoročno otkazala za ulogu Gluckove Alkestide. Nitko mu sigurno nije mogao reći o meni ono što je on kasnije u meni našao. Vjerujem da sam njegovu simpatiju dobila već prije proba na jednoj večeri u turskom restoranu pročitavši iz menija jako smiješno ime nekog turskog jela.

Istovremeno sam upisala srednju glazbenu školu i Likovnu akademiju. Poslije završene Likovne akademije nije više bilo sporno da ću se baviti glazbom, te sam upisala Glazbenu Akademiju. Sada znam da sam kao reproduktivac najkreativnija. Bitna razlika između tih dviju institucija jest da pedagoškim radom u glazbi profesor može studentu otvoriti svjetove, a na likovnom polju ih slikar mora tražiti i naći sam. Kad sam studirala, na Akademiji nije bilo scenskog pokreta kao predmeta, no i danas je on odvojen od pjevačkog tona, a na predmetu operne glume se uglavnom radi realistički teatar, te student nastoji nekako ugurati svoju tehniku u logiku radnje.
Mislim da teatar nema nikakve veze s logikom. Pojam apstraktnosti, tj. spoj metafizike zvuka i emotivnih prostora na sceni, stran je našem studentu kao i profesorima.
Ima pjevača koji se trude shvatiti neku avangardnu režiju. I među avangardnim režijama ima loših - tu se i ja teško snalazim. Ali još mi je teže sudjelovati u klasičnoj realističkoj režiji. Zapravo nisam sigurna je li ona ikad bila opravdana. Npr. Felsensteinova škola s nasljednikom Kupferom s kojim sam radila groficu Geschwitz u Bergovoj *Lulu*. U njegovo doba je to bila inovacija neophodna kao prijelaz prema tzv. "Muzik Theatr". U minucioznom radu s Kupferom dostigli smo da scena izgleda kao život, no publika se je tada pitala:"Zašto oni pjevaju?" Ako misao slijedim dalje, onda bi u kazališnom komadu takav realizam bio opravdan. Tu se opet vraćamo na distancu.
Umjetnički izraz je onaj koji publici eksplicitno i u uzvišenoj, odmaknutoj sferi donosi odraz života, samo takvog ga publika može prihvatiti. Zamisliti treba - kad bi to bilo moguće - da se publika premjesti u nečiji stan, gdje se događa neka ljubavna scena. To bi bila najrealističnija moguća scena, no to nikoga ne zanima niti ga se tiče. Dobra kazališna predstava tiče se svih. Dakle smjer realizma u režiji je kao cilj potpuno kriv.To ne znači da dobra predstava ne mora imati svoju jaku realnost.



Parsifal, redatelj Robert Wilson foto: Ralf Brinkhoff

Scenska vizija Parsifala, kao što mi je Bob rekao, rađala se godinama, a zvučna podloga koja ga je pratila bila je Krajanov- moj Parsifal. (Naravno da je u Hamburgu i za mene i za njega zvučna podloga uz drugog dirigenta bila razočaranje). Zato je koprodukcijska pretstava u Houstonu uz Christofa Eschenbacha nadmašila Karajanove žive izvedbe. Teško je opisati i zamisliti prostore koji nastaju u Wilsonovim režijama, pogotovo u Parsifalu gdje Wagner barata pojmovima nadgradnje. Slažem se da je on najuzbudljiviji u operi. Doživljaj se može dobiti samo u živo. Filmska kamera i zvuk preko zvučnika ne daju te senzibilitete.



Alkestis, redatelj Kneidl foto: Mara Eggert



Parsifal, proba, redatelj Robert Wilson
foto: Ralf Brinkhoff



Salambo, redatelj Jurij Ljubimov

Teško je u natuknicama govoriti o velikim ljudima s kojima sam radila, no svakako mogu reći da su oni veliki zbog toga što su se za razliku od drugih, partnerski otvarali prema solistu, koji je najčešće u podređenoj ulozi. U tom smislu je rad bio divan: iz sukoba dviju ličnosti nastaje tvorevina koja se osamostali i to je ono što je uzbudljivo. Mogla bih pokušati izraziti se kratko.

Karajan: nedostupan, Kleiber: beskompromisan, Eschenbach: pun ljubavi, Neuenfels: revolucionar, Heyme: skroman, Duggelin: produbljen, Cavani: monolitna, Berghaus: vražja, Wilson: humanist i stoljeća ispred nas.

Parsifal, proba, redatelj H. von Karajan
foto: Siegfried Lauterwasser



Sram me je reći da premalo posjećujem kazališne predstave, sigurno mi je promakla i koja dobra. Ipak, činjenica je da nisam ni na jednoj predstavi ostala do kraja, pogotovo u operi. Najviše me smeta neiskrenost u izrazu režisera, scenografa, čak i dirigenta, a da ne govorim o pjevačima. Ovdje moram napomenuti da i "u svijetu" ima loših predstava. Dobra predstava se dogodi, a dogoditi se može i kod nas. Kazalište je timski rad i samo u takvoj timskoj atmosferi može se dogoditi dobra predstava.

Sad sam u Stuttgartu. Tu se može raditi smireno, a u Zagrebu je to gotovo nemoguće. Zbog skučenosti prostora profesor se treba požuriti da bi u skraćenoj satnici obavio svoj broj studenata, studenti nemaju gdje vježbati, pa se zadržavaju na hodnicima ili u kafićima ili jure na razne lokacije gdje je nastava po totalno nekoordiniranim satnicama. U Stuttgartu studenti nemaju problem stanovanja i hrane. Nema problema nabavke nota, fotokopiranja, slušanja ploča.

Nisam praznovjerna, ali više ne znam hoće li se ostvariti moje zamišljene predstave. Naravno da će uvijek biti projekata. Da bi ostvarila sve, ideje trebalo bi mi još dva života. Potreba za izrazom, kako je poznato, raste recipročno s lošim uvjetima. Otkad sam svoje djelovanje usmjerila na Hrvatsku, na svim područjima sam nailazila na prepreke. Te prepreke su više bile iz nemara nego namjere da me se smijeni, što je zapravo još tužnije. Ali potencijalni projekti bujaju u mojoj mašti i u nekakvoj formi će izaći, čim se za to nađe zainteresirano kazalište i potreban novac. Za neki projekt koji je bio onemogućen uvijek se može reći "bio bi preskup, a možda ne bi bio uspio", ali ako onaj koji je praćen izrazitim uspjehom ne doživi reprizu iako dotična ne košta skoro ništa, mislim da je to prevelik luksuz za državu koja nema novaca za kulturu. Jedan takav šef kazališta koji je onemogućio jednu takvu reprizu prije šest godina osumnjičen je i vjerovatno će biti kažnjen zbog nekih novčanih prijestupa. Kriminal onih šefova koji vode lošu politiku s pogubnim konzekvencama u kulturi mnogo je veći, a nikad neće biti kažnjeni.

S Dunjom Vejzović je razgovarao i fragmente odabrao Ivica Buljan

Saloma, redatelj C. Romanowski



DE FOR MACI JE / APS TRAK CIJE TIJELA D. B. INDOŠA

PIŠE: SUZANA MARJANIĆ



Sin

Deformacijsko tijelo razgrađuje vertikalu tijela - dedivinizirati tijelo, svesti tijelo na regresijsku prasliku "subnormalnoga" tijela: performer kao deformer, onaj koji nagrđuje, unakazuje, deformira sliku tijela

Odavno me nije bilo.
Bromden

Izvedba "duševne patnje"

U izvedbi tijela koje je *posvećeno* simptomu duševne patnje/transcendentalnoga iskustva Damir Bartol Indoš *kao da* slijedi Kafkinu misao o književnom djelu koje mora biti *sjekira* što će razbiti ledenu koru naše svijesti. Od glavnih vrsta deformacija - rastezanja, stezanja, "iščašenja", zavrtanja, savijanja - D. B. Indoš u scenskom ispisu teksta svoga tijela kao dominirajuću tjelesnu deformaciju koristi zavrtanje prstiju, ruku, nogu, iz čega proizlaze ostali deformacijski oblici. Deformacijsko tijelo razgrađuje vertikalu tijela - dedivinizirati tijelo, svesti tijelo na regresijsku prasliku "subnormalnoga" tijela: performer kao *deformer*, onaj koji nagrđuje, unakazuje, deformira sliku tijela. Deformacijsko tijelo je tijelo apstraktnih pokreta (odvojenih od stvarnosti), pokreta koji "za-vraćaju"Tijelo u njegov *početak*.[1]

Zastava nesvjesnog/crnog

Anarho-predstavu *Kukuvija Drijemavica*, koja slijedi nakon *Afere Gigan* i *Neprigušenih titraja*,[2] D. B. Indoš ostvario je u suradnji s alternativnom grupom *Sexa*, pri čemu je basist Nino Prišuta (i jedan od njezinih osnivača) improvizirao (improvizacija kao inovacija) instrument od gromobranskih žica kao urušavajuću, upozoravajuću glazbenu pozadinu stanja početka anarhičnosti, radikalnoga psihičkoga nomadizma. D. B. Indoš u dugoj bijeloj gumiranoj/plastificiranoj pregači (porodiljska/slikarska, klaoničarska ili operacijska ili ona koja pripada mrtvačnicama) i čarapom na glavi - što priziva odjevno-krabuljni rekvizit (anarhističkoga) terorizma - kida slikarsko platno (uništavanje slikarskoga platna dio je i predstave *Zeinimuro*). Kidanjem/uništavanjem slikarskoga platna, koje kao slika (akcionizma) imitira u svom postanku zidarski rad (riječ je o špricanju platna), bilo je predviđeno da slika nestaje, da slika traje/živi samo unutar predstave (imperativ trajanja). Oglašavanje sirene trenutak je u kojemu će njezin cvileće-upozoravajući zvuk slijediti projekcija kružnoga vrtloga s grafoskopske ploče na pozadinu scene. Zvuk sirene metonimija je za društveno ludilo koje inducira ludilo pojedinaca, ili riječima Michela Foucaulta - ludilo se nikada ne događa unutar čovjeka nego *među* ljudima. D. B. Indoš anarhističkom gestom pobune razbacuje oko sebe role papira za falsificiranje novčanica i *bijele* novčanice, nakon čega slijedi vrtložno-probadajući zvuk sirene i rotacija oko sebe samoga, što završava mahanjem crne zastave (pobjedničko-herojsko mahanje crnom zastavom crveno-crne oaze revolucionarnoga anarhizma pojavljuje se i u *Zeinimuru)*. Prisjetimo se crnih zastava u ustanku radnika/ca i mornara u tvrđavi Kronstadt u Petrogradu na kojima se nalazio upozoravajući natpis o liberticidu: "Gdje ima vlasti, nema slobode."[3] Riječ je o demonstraciji jedne vrste subverzivnosti ili jedne vrste kriminala - preplavljivanje svijeta lažnim novčanicama, s ciljem da se ruši burzovno tržište, kao što su i pripadnici RAF-a (Red Army Fraction) odgovorili "oružanom alternativom" na pritisak potrošačke "totalitarne demokracije",[4] a čijemu je programu D. B. Indoš bio posvećen, do trenutka kada su *iskrivili* svoj program, a što je bilo, njegovim riječima, nužno uslijed *egzistencijalne paranoje* unutar koje su bili prisiljeni djelovati; i pritom naročito ističe kvalitetu zapadnonjemačke ljevičarske terorističke urbane gerile Baader-Meinhof (Andreas Baader i Ulrike Meinhof), osnivačā RAF-a. Okvirni kraj predstave čine dijapozitivi koji prikazuju pobunu Židova u Varšavskom getu, kada su njemački "odredi za istrebljenje"prodrli u Židovsku četvrt gdje ih je dočekala organizirana pobuna pripadnika Židovske borbene organizacije, a što je za D. B. Indoša ostvarenje vrhunskoga anarhističkoga čina, a koja od strane Crvene armije, kako navodi, kao takva *izgleda* nije bila prepoznata ili je bila prepoznata, ali je svjesno (sa staljinističkim programom) bila *žrtvovana*.

Psihonavigacija

U inicijacijsko-antiratnoj predstavi *Zeinimuro*, izvedenoj na prvoj godini Eurokaza (1987), D. B. Indoš prati inicijacijski prijelaz u život Prirode pilota Zeinimura Cukanidzea, bivšeg pilota oborenoga ratnoga aviona - Eskadrile 673. Ostvaruje se simultanizam vremena u kojemu John Cage koji se *obraća uhu*, Vincent van Gogh koji se *odvraća od uha* i Zeinimuro koji se odvraća od državotvornih insignija u ahistorijskoj korelaciji počinju živjeti/disati zajedno.[5] Padom u Van Goghovo žitno polje (slika *Žitno polje s gavranima*) Zeinimuro avione zamjenjuje gavranima: slijedi pročišćenje duše od nametnuto-tetoviranih ideosfera. I dok na filmskim zapisima ratni avioni paraju nebo, nad (scenskim) žitnim poljem grakću gavrani, poslanici inicijacijskoga buđenja. Ime Zeinimuro Cukanidze D. B. Indoš uzima kao ime jednog od (povijesno upisanih) otmičara ruskoga aviona u Gruziji. Teroristički čin povijesnoga Zeinimura okončan je akcijom specijalnih jedinica koje su pored otmičara "morale"(!) ubiti i dvadesetak putnika, jer otmice aviona u sovjetskom taboru *nikada* (uglavnom) nisu završavale pregovorima. Kaotičnim postupkom dovodi u vezu otmičara ruskoga aviona i pilota ratnoga aviona, i to protestom protiv Zeinimurova čina zračnoga terorizma i protiv čina *onih koji* su *riješili* tu dramu bez mogućnosti pregovora. Inicijacijsko-antiratna Zeinimurova psihonavigacija strukturirana je sintagmatskim nizanjem scenskih slika: rezanje/košenje platna srpom, udaranje snopovima *žita* i batovima po Zemlji (upozoravanje na ratom zagađeno Geino tijelo), gesta skidanja cipela i stavljanja čarapa u usta (povezivanje sa Zemljom) koja priziva subnormalni uzor u ponašanju - halucinogeni put kojim se Zeinimuro udaljuje od svoga poziva kao agresivnoga dekonstruktora; mahanje crnom zastavom anarhizma i kraj: pad u kojemu ostaje ležati (mrtav) prekriven crnom zastavom. U jednom trenutku na televizijskom ekranu prikazan je dio *performansa* koji je izveden u Kasselu (izvedba u Kasselu probija izvedbene granice prema performansu) gdje odjevni *scenarij* D. B. Indoša kao Zeinimura priziva ambleme žitnoga demona - prekriven je (simboličkim) snopovima žita. Prisjetimo se da je klas žita Ozirisov amblem. Regresijskom i transgresijskom halucinacijom/inicijacijom Zeinimuro se povezuje s Van Goghom i oslobađa se, poslužimo se riječima Radomira Ivančevića, *destruktivne povijesti* i ulazi u *konstruktivnu povijest* Velikoga Duha. Završno graktanje gavranā, koji se pojavljuju kao ptice

---

1 O Indoševoj autointerpretaciji izvedbene simbolike rada prstima i ukrižavanja ruku usp. "Kugla u ravnoteži" (Razgovor s D. B. Indošem). *Zarez* 15 (1. listopada 1999.), str. 34-35.

2 D. B. Indoš "tvrdom" *Kuglom*, a koja se danas pojavljuje kao *D. B. Indoš i House of Extreme Music Theatre/Kugla*, ostvaruje niz performansa i predstava: *Afera Gigan, Neprigušeni titraji, Kukuvija Drijemavica, Zeinimuro, Šesti alellomorf, Opasnost od jelena, Rocking - Njihanje, Subotica i detalji otpora, Magellan, Laborem Exercens, Konjski rep, Jedadde-Jedadde, Vrata, Ratna kuhinja, Labirint, Sin, Lajka - prvi pas u svemiru*.

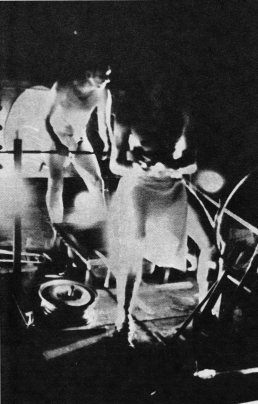
3 Šimleša, Dražen. 2000. *Snaga utopije: anarhističke ideje i akcije u drugoj polovici dvadesetog stoljeća*. Zagreb: M. Strpić.

4 Pašanski, Milan. 1987. *Savremene kamikaze. Transnacionalni terorizam i diplomatija*. Beograd: NIRO Književne novine, str. 151.

5 usp. programsku knjižicu predstave - tekst napisala Dubravka Šikić.

6 usp. Schmaus, Alois. "Gavran glasonoša". U: *Prilozi proučavanju narodne poezije*, mart 1937 - sveska 1, str. 4.

7 usp. "Legalizacija ludila kroz umjetnost" (Govori: Damir Bartol Indoš). *Zarez* 23, 20. siječnja 2000., str. 31.


Jeddade-Jeddade

boga svjetlosti (Iran, Kina, Grčka) i kao mrtvačke ptice (Totenvogel),[6] označuje potpuno oslobođenje od svih oblika destruktivnih aktivnosti u koje je uvučen pokorno-pokorničkim mentalitetom nepriznate žrtve. Prestaje biti *čovjek*. Riječ je o inicijacijskoj smrti, o *svijetloj smrti* u kojoj je umiranjem zatrovane/zagađene duše čovjek *za-vraćen* u prvobitnu čistoću svojih akcija/reakcija.

Autističko tijelo

U predstavi *Rocking-Njihanje*, predstavi osjećajnosti za tijelo duševne patnje, D. B. Indoš prati autističku kretnju tijela svoga *uzora*, anonimnoga heroja ili autsajdera posvećena autizmu.[7] Tijelo je vezano pneumatičnim cijevima koje su dijagonalno pričvršćene na četiri kuta kao u *ringu*. Tijelo je u neprestanom kretanju-njihanju *naprijed-nazad*: ponavljanje uspostavlja ritualni ritam ekstatičnoga tijela. U jednom trenutku ljuljajuće tijelo simptoma duševne patnje, koje se nalazi u središtu cijevne (čitaj: crijevne) instalacije, cjevovoda (čitaj: krvotoka), cijevnoga (čitaj: žilnoga) materijala, reže cijevi ogromnim (vrtnim) škarama (scena rezanja pupčane vrpce pojavljuje se u predstavi *Jeddade-Jeddade* i u *Labirintu*). Slijedi oslobođenje tijela od pneumatičnih cijevi; tijelo nastavlja situaciju obuzetosti njihanjem. I dok će, primjerice, Colin Affleck navedeni performans iščitati kao vizualizaciju djeteta u utrobi, maternici, u očekivanju trenutka rađanja, Boris B. Hrovat u navedenu performansu iščitava preuzimanje uloge modernoga Laokoona, naravno s razlikom od antičkoga heroja u tome što je "protagonist *Njihanja* okružen sofisticiranom tehnologijom današnjice te se - umjesto zmija - oko njegova tijela svijaju tek nepokorne plastične cijevi".[8] Navedene interpretacije pokazuju koliko su moguća različita tumačenja (što će reći u intimističkim teorijskim svjetovima "nijedna"interpretacija nije *pogrešna*), a u prilog interpretacijskome intimizmu Boris B. Hrovat bilježi kako je Bartolov "individualni teatar" *otklizio* prema *hermetizmu*, "ali od one tako rijetke vrste, unutar koje se gledaoci osjećaju ugodno i istodobno pate od određenog nejasnog osjećanja krivnje što bit i poruku *događanja* kojemu su svjedoci ne mogu u potpunosti svjesno pojmiti". Ili kao što navodi Robert M. Pirsig - razumijevanje je samo sebi *statički intelekt, neprijatelj*.[9]
Uloga ženskoga lika rascijepljena je na dvije funkcije: prvo (kao Dubravka Šikić) pojavljuje se s harmonikom u plesnim koracima, prizivajući univerzalnu situaciju gdje se podržava emocionalno *fino* stanje, a zatim nakratko

8 Boris B. Hrovat: "Ponovno u trendu: *Njihanje* - nova premijera *Kugle*". *Večernji list* 22. 12. 1987., str. 23.
9 Pirsig, Robert M. 1998 (1991). *Lila: ispitivanje morala*. Zagreb: Liberata, str. 250.

U IZVEDBI *SINA* I *LABIRINTA* NASTAJE PRIJELAZ OD POKAZALIŠTENJA PERFORMANSA PREMA GLAZBENOM PERFORMANSU U KOJEMU INSTALACIJE-INSCENACIJE POČINJU JEČATI, A BOL TIJELA TRANSPONIRA SE U ARHITEKTURALNU SCENU DUŠEVNIH PATNJI

(Dubravka Šikić) preuzima lik glumice (Dubravka Šikić kao baka *toga dječaka*) koja dolazi šuštanjem pedagoško-korektivnim šibama. Riječ je o učinku biografskoga momenta: baka (toga *unuka* koji je predan simptomu autizma) mahanjem šibama tjera u *skrovita mjesta* (osjećaj srama) nosioce transcendentalnoga simptoma, vjerujući kako će spriječiti potrebu za demonstracijom simptoma duševne patnje. Predstava završava *scenom slona/dječak-slon* u kojemu dječak (djevojčica Lenka Gudac u ulozi dječaka/anonimnoga heroja) u stalnoj predanosti i obuzetosti njihanjem na lice stavlja cijevnu (crijevnu) instalaciju u obliku slonove surle.

TIJELO PRIRODE PROTIV CRVENOG FAŠIZMA

Demonstraciju *rocking* pokreta D. B. Indoš nastavlja u predstavi *Jedadde-Jedadde* (Eurokaz 1994. godine) koja tematizira afričku priču o tome kako je majmun/ica oteo/la jedno (ljudsko) dijete, kako je (iracionalna) Priroda otela (racionalnu) Kulturu. Pri pričanju spomenute priče koju *jedan* starac priča djeci uz *neki* potok (u Africi) ritualno se ponavljaju ritmičke riječi "Jedadde-Jedadde"(Ovdje je - Ovdje je). Ostaje upitanost hoće li iracionalno ubiti racionalno. Početak predstave označen je rađanjem: dijete (Zlatko Burić-Kićo) koje ima crvenu pornosadomazohističku masku i majka (D. B. Indoš) koja ima crnu pornosadomazohističku masku međusobno su povezani gumenim crijevom (pupčanom vrpcom) uronjenom u metalnu kadu ispunjenom vodom. I dok dijete uranja glavu u metalnu kadu, figura majke obavija, prepliće, trga, kida oko ruku donji dio muškoga donjega rublja/bijele gaće (obavijanje potkošulje oko ruku pojavljuje se u predstavi *Vrata*, a rezanje potkošulje škarama u *Labirintu*).[10] Velikim (vrtnim) škarama majka reže pupčanu vrpcu. Demonstracija *rocking* pokreta nastaje u trenutku kada dijete stavlja visoku metalnu kapu na glavu kao znak oporbe za ritual (ista kapa pojavljuje se kao odjevni znak i u *Magellanu*, performansu koji izvodi posljedice prijenosa krvave europske povijesti na nove, arhaične kontinente), a figura majke označena je metalnom kapom s dugačkim prednjim šiltom (kostimografski citat iz filma *Brazil*). U pozadini scene projicirana je animacija ljuljačke u pokretu njihanja, ljuljanja. Scenu u kojoj udara klizaljkama po vodi u metalnoj kadi D. B. Indoš interpretira: "Scena s klizaljkama povezana je sa *songom* o CRVENOM FAŠISTU, pri čemu se kao off-zvuk čuje rečenica U GRADU CRVENI FAŠIST iz filma *W. R. Misterije organizma* Dušana Makavejeva gdje *to* Milena Dravić izgovara najavljujući opasnost od *sovjetskoga* klizačkog šampiona (Ivica Vidović) koji će joj klizaljkama razbiti glavu. Nakon toga slavi se SMRT, očajnički trenutak odluke da se umire za Ideju bez želje da se puca po protivniku što je karakteristično za španjolski anarhizam."
U *sceni s klizaljkama* na videozidu projicirana je probodena kopljem animirana riba u zelenom Suncu/jajetu koja je simbolički u svojoj borbi za život povezana s njihanjem tijela duševne patnje, a univerzalni je simbol života i plodnosti, apsolutizacije slobode (kao riba u vodi), ali i pitanja moralnoga poučka "zakona jačega", riblje pameti - prirodnoga pravila da velike ribe jedu male. Riječ je o metafizici odnosa - ideologija (država) i čovjek. Dijete-čovjek obuzet je prirodnim poslanstvom Njihanja, a što ga odvodi od sistema i ideologija. Društvo, naravno, nikada ne prihvaća poslanika prirode; ne prihvaća ono što dolazi s iracionalno-neukrotivim snagama. I Priroda ga uzima natrag.[11] "Ljudi-vladari slave svoj opstanak kroz odu CRVENOM FAŠIZMU, mlateći riblja jaja, njihova jajašca."[12] Riječ je o arhetipskim bojama crvenoga i crnoga totalitarizma (revolucija koja ubrzava evoluciju i kontrarevolucija koja usporava evoluciju). Njihanje uključuje respiratornu disciplinu (udah - izdah); svatko ima svoje vlastite uzdahe i izdahe koje društvo nastoji (i uglavnom uspijeva) egalizirati legalizacijom normirajućih respiratornih aparata.

BUČNO ISTJERIVANJE TIJELA ZLA

Pišući o pokladnom bučenju kojim se istjeruju sile mraka, demoni zime, Krešimir Galin poziva se na Attalijevo tumačenje značenja buke kao nasilja, jer buka uznemiruje. Buka je *slika ubojstva*.[13] "U svojoj biološkoj realnosti buka je izvor bola. Iza određene granice ona postaje nematerijalno oružje smrti."[14] Okrutnu inscenaciju buke u predstavi *Konjski rep* (Eurokaz 1993) koja tematizira pozvjerenu politiku i političke zvijeri, što će reći ratne zločine koji su kriminalna proteza vladajuće političke svijesti, pri čemu konjski repovi korespondiraju s nadimkom *političke zvijeri* Arkana, i parafrazirajući Heraklitov 53. fragment o *onima koji su ratom uzneseni kao zločinci* (usp. program Eurokaza 1993.), *Kugla* izvodi samo jedanput (!) (usp. *Zarez* 1. listopada 1999.), reinterpretirajući njezinu buku nakon tri godine u Kopenhagenu pod nazivom *Ratna kuhinja*.[15] Transponirajući Arkanove Delije (navijače *Crvene zvezde*) od kojih su mnogi/neki postali paravojni ratnici Tigrova (podzemlja) na scenu *Konjskoga repa* (na videozidu projicirana je okrutna, samo čovjeku svojstvena, slika odsijecanja konjskoga repa), D. B. Indoš, s crnom/udovičkom/naricateljskom maramom na glavi zavezane ispod brade, parafrazira ratnički zaziv iz filma *Ratnici podzemlja* - *"Delije, delije, da li se želite igrati sa mnom?"* I kao što bilježi Jacques Attali (1985:27) - kao što je smrt prekoračenje života, buka je razumijevana kao izvor zanosa, terapeutskoga lijeka.
Indošev glas pronalazi sličnost s bajanjem: kao i kod bajalice i njegov je glas vanjska manifestacija duše koja se bori s demonskim silama mraka, s krajnjim ciljem istjerivanja zla. Riječ je o stanju transa bliskom šamanističkom uznesenju. *Kuglina* industrijsko-metalurška glazba (čitaj: buka) škripe, cviljenja, udaranja na konstrukcijama metalnih otpadaka proizvodi, poslužimo se Indoševom autointerpretacijom, *ritualno šamanistički obred kojemu je cilj odagnati neprirodne razloge za umiranje*.
Umrežujući kreacije tijela koje se bore protiv antikreacije tijela ispunjenoga zlom i zlobom, D. B. Indoš gradi tijelo koje proživljava sudbinu životinjskoga tijela i tijela (ljudske) svakodnevice koja nisu upisana u Veliku Povijest. Primjerice, u *Opasnosti od jelena* ironizira (ljudsku) glupost motoriziranoga *dvonošca* u kojoj životinja postaje žrtva *idiotske* vožnje, ali isto tako prometni znak koji upozorava na divljač/jelena na cesti koristi kao "psihodeličan"prijevod toga znaka - strava koju kod (samo nekih) *pojedinaca* izaziva tijelo pregažene/žrtvovane životinje; performans o euharistiji rada *Laborem Exercens (Radom čovjek)*, izveden na Eurokazu 1992. godine, propituje čovjeka kao životinju fizičkoga rada i burzovno tržište kao mjesto "životinjskih ralja"; u biofilijskoj predstavi *Lajka - prvi pas u svemiru* (ljudsko) tijelo zoopsihonavigacijom proživljava žrtvovanu sudbinu prvoga psa u svemiru...[16]
"Goriotovska"predstava *Sin* tematizira naturalistički odnos očinske ljubavi koja oštricu patnje proživljava u bolnoj naricaljki nad tijelom mumificiranoga sina - MOJ SAMO MOJ MOJ MOJ

10 O odjevnom stanju mentalne "subnormalnosti" koje je označeno bijelim donjem rubljem kao potencirano razotkriveno, oslobođeno tijelo usp. *Zarez* 20. siječnja 2000.

11 Potrebno je ostvariti "pravo na radost umiranja u prirodnoj smrti (Hannah Arendt: *Vita activa*)". Usp. Damir Bartol Indoš: "O razlozima za rad u umjetnosti". *Up&Underground* 2, 1997.

12 usp. programsku cedulju predstave (Eurokaz 1994).

13 Galin, Krešimir. 1988. "Folklorna glazbala pokladnih veselja". *Narodna umjetnost* 25, str. 178.

14 Attali, Jacques. 1985. *Noise. The Political Economy of Music*. Manchester: Manchester University Press, str. 27.

15 O zagrebačkoj izvedbi usp. Čale Feldman, Lada. 1997. "Kugla u glavu i trbuh". *Frakcija* 5:14-15.

Vrata,
foto: Otto Saxinger

MOJ SIN. D. B. Indoš svojim *moralnim kazalištem* prolazi kroz tunel očinstva koji simbolizira inicijacijski prijelaz od jedne svijetle strane (očinska/roditeljska ljubav) prema drugom svijetlom odredištu (mumificiranje ljubavi). O poticajima za nastanak predstave *Sin*, o putu oca morbidne anatomije i mumificiranoga sina D. B. Indoš navodi: "Prijatelj Ivan Buzov, inače psihijatar, pokazao mi je fotografiju iz jedne knjige s tijelom mumificiranoga dječaka i tekst o tom događaju - o ocu, poznatom mađarskom anatomu, koji je mumificirao tijelo svoga sina, a što je bila reakcija na smrt vlastitoga djeteta. Držao ga je u tajnosti u svom radnom kabinetu, posjevši ga na radni stolac, dvadesetak godina sve do svoje smrti. Sada se ta mumija nalazi na Medicinskom fakultetu u Budimpešti. Riječ je o bolnom pokušaju zadržavanja života."
U izvedbi *Sina* 9. prosinca 1998. u Dvorani MM (MM centar SC u Zagrebu)[17] naziv Kugle pojavljuje se kao *Extreme Music Theatre (Kugla meets G. G. O.)*,[18] a u izvedbi *Lajke - prvi pas u svemiru* (1999.) kao *D. B. Indoš i House of Extreme Music Theatre/Kugla*. Čini se da upravo u navedenoj izvedbi *Sina* kao i u izvedbi *Labirinta*, gdje Kugla također koristi zvučnu kulisu *Global Guaranty Orchestra*, nastaje prijelaz od *pokazalištenja performansa*[19] prema glazbenom performansu u kojemu instalacije-inscenacije, ili kako ih sam naziva, *duhovno reciklirano smeće* počinje ječati (a što se već dogodilo u *Konjskom repu* i *Ratnoj kuhinji*). Bol *tijela* transponira se u arhitekturalnu scenu duševnih patnji. Kao što navodi D. B. Indoš - poticanje za *sviranje* na *duhovno reciklirano smeću* pronašao je u improvizaciji instrumenta od gromobranskih žica što ga je izveo Nino Prišuta za predstavu *Kukuvija Drijemavica*, iz susreta sa zvučnim skulpturama *Global Guaranty Orchestra* i s načinom na koji koristi zvučnost gitare Elliott Sharp.

VRATA TIJELA/VRATA DUŠE

Vrata (hrvatska premijera 1996. godine) afirmiraju prolaz kroz vrata antipsihijatrijske škole Kingsley Halla (London, 1965-1970) Ronalda D. Lainga, o kojemu kao svom duhovnom učitelju D. B. Indoš navodi: "Godinama sam osjećao jaku inkarnacijsku povezanost s Ronaldom D. Laingom, a u čemu sam pronašao duhovnu podršku u dijeljenju životne egzistencije s Kukuvijom Drijemavicom, Ženom (Ivana Ranka Šikić) s jakim transcendentalnim iskustvom, izuzetno obrazovanom, ali u socijalnom smislu - s apsolutno autsajderskim osjećajem. Povezala se s mojom životnom odlukom da nastojimo provesti principe antipsihijatrije iz teorije u praksu, a što znači da se antipsihijatrija može samo primjenjivati na način da se živi i radi, surađuje s ljudima koji su s onu stranu socijalne realnosti. I onda je jedna takva osoba, pod pseudonimom Kukuvija Drijemavica, napisala u jednoj noći tekst *Devijacije na asocijacije* koji je nastao u maniri automatskoga pisanja. I taj je tekst činio moje polazište dugi niz godina. Tekst je pronašao svoju duhovnost u predstavama *Kukuvija Drijemavica, Zeinimuro, Vrata*. Vjerujem da su *Vrata* autentično mjesto toga teksta, jer ta su *Vrata* - VRATA Kingsley Halla."
I dok Laingova vrata omogućuju ostvarivanje transcendentalnoga iskustva, vrata tradicionalnih psihijatrijskih ustanova provode psihonadzor i psihokaznu nad duševno oboljelima, a trankvilizirajuća sredstva (projiciranje *Plivinih* tableta na videozidu, povraćanje u WC školjku) koriste se kao sredstvo nadzora nad tijelima *duševno oboljelih*. Treća vrata otvaraju odnos nacionalsocijalista u Drugom svjetskom ratu

16 usp. Marjanić, Suzana. "U šinteraj! Animalno u teatru". *Zarez* 17. rujna 1999, str. 36.

17 Hrvatska premijera 29. 11. 1997. u prostoru podzemlja ZeKaeM-a (Zagreb).

18 *Global Guaranty Orchestra* iz Kopenhagena utemeljili su Henning Frimann i Pere Oliver Jorgens 1993. godine (usp. programsku cedulju predstave).

19 Milohnić, Aldo. 1999. "Pokazalištenje performansa. Mesto žensk/Grad žena - četvrti put". *Frakcija* 10/11:130-133.

Indoševe instalacije, ili kako ih sam naziva duhovno reciklirano smeće, pripadaju akustičkim i kinetičkim instalacijama. Riječ je o prijenosu kinetičkih ritmova tijela u skulpturu, u multiplicirane akustičko-kinetičke instalacije čime arhitekturalna scena, konstruirana kazališnim muzejom metalnih figura-otpadaka, postaje duhovna/duševna proteza tijela

prema *duševnim bolesnicima*,[20] a što je na sceni označeno ispuštanjem plina/tuširanjem plinom dok *ona* (Jolanda van Dijk) udara poklopcem metalne kutije kao (otvaranje-zatvaranje) Pandorine kutije zla.[21] Prisjetimo se da 1. 9. 1939. Hitler naređuje nacionalsocijalistički "program eutanazije". D. B. Indoš polazi od prakse austrijskih *bolnica smrti* (bolnica pokraj Linza i Landeskrankenhaus u Klagenfurtu), s memoralizacijom da su prve plinske komore sagrađene u duševnim bolnicama.

Početna scena paljenjem i gašenjem svjetla i klečećega ženskoga tijela, koje se savija prema naprijed u ritmu paljenja i gašenja, prikaz je terapije elektrošokovima čija vrijednost nije da vraćaju "luđaka u normalne kulturne obrasce. (...) Vrijednost šokova je što uništavaju *sve* obrasce, i kulturne i osobne, i privremeno ostavljaju pacijenta u dinamičkom stanju" (Pirsig 1998:306). Trenutak u kojemu D. B. Indoš predočuje igru s košarkaškom loptom i projiciranje košarkaške lopte na videozidu može se protumačiti u jednom od mogućih interpretacijskih svjetova (u razgovoru s D. B. Indošem doznajem da ipak upisivanje navedenoga interpretacijsko-kontekstualnoga okvira nije moguće) i kao scenski dijalog s psihijatrijskim korištenjem terapije elektrošokovima (elektrokonvulzivne terapije). Jer kao što navodi Robert M. Pirsig (1998:306-307): "Šok ima udvostručeni učinak udaranja košarkaškom loptom po glavi. On pacijenta jednostavno umrtvi. Ugo Cerletti je razvio tretman elektrošokva upravo da bi postigao učinak udaranja košarkaškom loptom po glavi bez rizika ozljede lubanje."[22] Naime, scenu s košarkaškom loptom D. B. Indoš postavlja u autointerpretacijski okvir: "Ta košarkaška lopta je *antilopta* - pokidana, izbušena lopta koju sam bacao, igrački zakucavao u *koš za smeće*. Lopta se nije mogla odbijati od poda. Riječ je o *antiigri*: antilopta - antiigra košarke. Zakucavanje lopte najagresivniji je dio košarke gdje se na najagresivniji način demonstrira poen. Scena je parafrazirala scenu iz Formanova filma *Let iznad kukavičjeg gnijezda* gdje Indijanca (Poglavicu) Bromdena s njegovom ogromnom visinom McMurphy koristi u igri košarke, a da uopće ne igra košarku. Riječ je i o autobiografskim elementima. Zelena američka jakna... Moj otac tu jaknu nije mogao podnijeti i na kraju ju je pocijepao, bacio u smeće. Tu jaknu kakvu je imao Indijanac i ja sam nosio tih godina. Kako je on šutio tako sam i ja šutio prvi semestar na fakultetu. Nikoga nisam poznavao, samo sam sjedio i šutio. Jedino sam bio aktivan u igri košarke. Postojala je i fizička sličnost s Indijancem - duga kosa, nos i mirno sjedenje u profilu satima na garderobi faksa - dovelo je do toga da sam dobio nadimak Indijanac. Riječ je o *slučajnom* preklapanju. Igra košarke u predstavi svedena je na kavez, minimalnu površinu. Na kraju uzimam lavabo. Podižem ga kao Indijanac Bromden i bacam ga iz tog kaveza kroz vrata na kojima je bilo zalijepljeno staklo. Riječ je o odlasku u kraj predstave." Psiho-drama *Vrata* dijagnosticira (a svaka dijagnoza je i opomena i poziv na promjenu) - *legitimno/normalno je opasno*; povijest je označena akcijama političke degeneracije onih koji za života nisu obilježeni marginaliziranim simptomima abnormalnosti (u ovom slučaju, ne koristim riječ *subnormalnosti*). Predstava završava premazivanjem *psihodeličnim* bojama - crvenom, žutom, zelenom - površine stakla kao primijenjene skulpture u oblikovanju Nove Stvarnosti. Riječ je o okrenutosti vratima neba (Janua coeli) i potpunom zatvaranju i uništenju svjetskih vrata pakla (Janua inferni).

O imenima Tarik i Nedim, što su neuralgične točke songa u *Vratima* a koja se pojavljuju i u *Labirintu* (gdje ih na školskoj ploči ispisuje Zlatko Burić-Kićo), D. B. Indoš navodi: "Imena su vezana za socijalnu brigu ili humano pitanje ljubavi prema djeci. Riječ je o djeci, braći iz Bugojna koja su u vrijeme hrvatsko-bošnjačkoga rata stanovala kod mojih roditelja. Nalazili su se u teškoj paranoičnoj situaciji kao muslimanske izbjeglice. Trenuci u kojima sam gledao njihov povratak u Bosnu autobusom što je polazio ispred zagrebačke džamije, a gdje se radilo i o amoralnoj novčanoj kalkulaciji s prijevoznim kartama, o autobusima u kojima su ljudi bili prisiljeni otimati mjesta... Nakon te slike otišao sam u MM. Ušao sam u mračnu dvoranu i počeo sam naricati, urlati od boli, plakati... dohvatio sam trombon i počeo sam naricati: *Tarik, Nedim, Tariče, Nedime*... Tako je nastao song za predstavu *Vrata*. Song završavam okrutnim šamaranjem vlastitoga lica. Uslijed serije tih šamara padam na pod i nakon toga slijedi scena iz *Leta iznad kukavičjeg gnijezda* kada bolničari odvode jednog pacijenta na elektrošok. Iskustvo s Tarikom i Nedimom, iskustvo humanoga odnosa s djecom preplićem s iskustvima iz spomenutoga *antipsihijarijskoga* filma."

Psiho-stolac

Psiho-fizičkim teatrom, gdje se energija duše upisuje u (vidljivo) tijelo, i teatrom kojemu je svrha ritualno-šamanističko odstranjivanje sistema i ideologija protivnih Prirodi i čovjeku, D. B. Indoš pronašao je svoja vrata na (kazališne) daske koje život znače kako bi u institucionalnom prostoru afirmirao *vrata* Kingsley Halla i simptom duševne patnje. U predstavi *Ispovijedi* (1999) Gorana Sergeja Pristaša izvodi svoj autobiografski performans pobune i otpora *čovjek-stolac* kojim je označio raskid s "mekim kugladama" *Kugla-glumišta* (1975-1985), izlazeći kao tvrda (frakcija) *Kugla* (usp. *Zarez* 20. siječnja 2000). Performans, koji je napravljen na "mek"način, iz iskustva duhovnih izvora hipi pokreta, što su ga članovi *Kugla-glumišta* legalizirali kao kazališnu točku predstave *Cirkus Plava zvijezda*, sada izvodi s iskustvom *žestokoga* performansa u kojemu se ritualno kontrolirano tijelo raspada na grčeve-pokrete vlastitoga oblikovanoga jezika autizma (usp. *Zarez* 20. siječnja 2000).

I dok je u klasicističkoj ludnici, kao što je to zabilježio Michel Foucault u *Povijesti ludila u doba klasicizma*, životinja u čovjeku postala čovjekovo ludilo, D. B. Indoš postupcima kontraevolucije i otporom prema mentalnoj higijeni, "životinji"u čovjeku vraća vrijednost putokaza u transcendentalno iskustvo. Riječ je o tijelu kao povišni za ispisivanje "ludila"(duševne patnje).

Kao što navodi Goran Sergej Pristaš - Bartolove predstave bliske su performansu, "ali elementi koji ga vežu uz teatar - kostimi, scenografija,

[20] Na programskoj cedulji predstave kada je kao predstavnik/ca Hrvatske prikazana 20. studenoga 1995. u London Film Makers Co-op u okviru manifestacije *Umjetnost na rubu rotne zone* pridodano je kako su korišteni citati iz djela *The Turning Point* Fritjofa Capre, te kako predstava pridonosi ostvarivanje stvarnosti koja afirmira pojam intuicije. i ukidanje muške dominacije, i kao podrška Helgeu Strombergeru, autora djela *Die Ärzte, die Schwestern, die SS und der Tod*, knjige koja je razotkrila nacističku okrutnost prema "duševno oboljelima" u Landeskrankenhausu u Klagenfurtu, a kao razlog za ubojstva bila je navedena njihova *bezvrijednost*.

[21] Riječ je o video-snimci izvedbe u okviru Amsterdamskoga kulturnog ljeta 24., 25. i 26. srpnja 1995. godine u *Felix Meritis Theater*. Filmska animacija: Nicole Hewitt; glazbenici: jazz-off glazbenik Elliott Sharp, Damir Prica Kafka i Igor Pavlica (članovi *Houstora* i grupe *Cul de Sac*).
Usp. kazališnu cedulju predstave *Vrata* (Zagrebačko kazalište mladih 20. siječnja 1996.).

[22] Godine 1938. U. Cerletti i L. Bini iz Rima uvode u psihijatriju liječenje elektrošokom. Usp. Szasz, Thomas S. 1982 (1970). *Proizvodnja ludila. Usporedno proučavanje inkvizicije i Pokreta za brigu o duševnom zdravlju*. Zagreb:GZH, str. 314.


Lajka

scenski prostor pripadaju jednom starijem kazalištu, onom koje već toliko puca po šavovima da je bez izgleda bilo kakav pokušaj njegove revitalizacije".[23] Ili već citiranom *teatrološko-performativnom* sintagmom Alda Milohnića - riječ je o *pokazalištenju performansa*.

Predstave/performansi D. B. Indoša ostvaruju vertikalno (ritualno) kretanje tijela u usporedbi s horizontalnim (dramskim) kretanjem tijela: kretanje po vertikali pretpostavlja promjenu ontološkoga statusa - jer riječ je o putovanjima u granična/zaumna stanja svijesti. Njegove instalacije, ili kako ih sam naziva *duhovno reciklirano smeće*, pripadaju akustičkim i kinetičkim instalacijama (scena ječi kao što i tijelo projicira bol simptoma duševnih patnji). Riječ je o prijenosu kinetičkih ritmova tijela u skulpturu, u multiplicirane akustičko-kinetičke instalacije čime arhitekturalna scena, konstruirana kazališnim muzejom metalnih figura-otpadaka (kao odsutnosti zaborava i projekcije hipermašte), postaje duhovna/duševna proteza (proteza u značenju produžetak, a ne nadomjestak) tijela (uronjenost tijela u scenu: sceničnost tijela i tjelesnost scene).

Svoje duhovne impulse D. B. Indoš pripisuje Heraklitu Mračnom i Ronaldu D. Laingu, pri čemu mu je predstava *Ispovijedi* omogućila povratak inkarnacijskim vezama s Laingovom antipsihijatrijom (usp. *Zarez* 20. siječnja 2000). I sada slijedi duhovna simultana korespondencija između dvaju duhovnih učitelja: rad na predstavi *Rocking-Njihanje* s Vilimom Matulom, a što će ga ostvariti "kao predstavu o dva brata blizanca koji su morali raditi *rocking* jer ukoliko ga ne bi radili, morali bi plakati" (usp. *Zarez* 20. siječnja 2000), a trajnoj (nikada prekinutoj) heraklitovskoj inkarnaciji posvećuje novi projekt o *čovjeku-biciklu* pod nazivom *Žestoka vožnja ili - O duši* (usp. *Zarez* 1. listopada 1999). Heraklitovski performans namjenjuje i Austriji, trenutno uzburkanoj zbog rehabilitacije naci-mišljenja, čime se ipak i usprkos svemu iz apstinencije bavljenja političkim kazalištem - jer kao što navodi - nakon *Ratne kuhinje* odustaje od intencija političkog kazališta, i prelazi na *religiozno kazalište* ili kazalište *proučavanja ravnoteže* (ekologija kao proučavanje ravnoteže u određenju Goreove *Zemlje u ravnoteži*) - vraća iz svog *duhovno recikliranog smeća* u *političko smeće*. Naime, kada govori o *religioznom kazalištu*, D. B. Indoš upućuje na posljednju intenciju svoga stvaralaštva, pri čemu polazi od postavki Hannah Arendt o iskonskome spoju svrhovite religije i nesvrhovite umjetnosti, i želje za pokazivanjem kako se umjetnost "na vrlo spretan način odvojila od religije".[24] Pritom, i političko i religiozno *Kuglino* kazalište objedinjeno je ritualno-šamanističkim odstranjivanjem *političkoga smeća*. Dakle, *ipak i usprkos svemu* kao što navodi Catherine Itzin - *Sve je političko. Svako kazalište je političko.*[25] (Da li?)

23 Pristaš, Goran Sergej. 1996. "Devedesete". *Frakcija* 2:22-23.

24 usp. Agata Juniku: "Boja karmičke materije". *Zarez* 9, 11. lipnja 1999., str. 5.

25 Itzin, Catherine. 1980. *Stages in the Revolution. Political Theatre in Britain Since 1968.* London:Methuen, str. X.

Deformations / D.B. Indoš's Body Abstractions

In Damir Bartol Indoš's performing of autistic movements and of the body consacrated to the symptom of mental/transcendental experience, he reduces the body to the regressive archetype of 'subnormal' body: a performer as a *deformer*, he who de-divinises the image of the body. A deformative body is a body of abstract movements that 're-turn' the body into its beginning. Suzana Marjanić's text follows the performance of the body in 'mental pain' using the examples of several performances by the Croatian alternative theatre company *Kugla*, led by Indoš, which have been come about under the aegis of spiritual impulses Indoš attributes to Heraclitus and R.D.Laing.



U svrhu rečenice

Bernard Marie Koltès
Povratak u pustinju

Redatelj Ivica Buljan, HNK Split

PIŠE: IVANA SAJKO
SNIMIO: ANTE VERZOTTI

Rečenica je oružje: brzo, rafalno, silovito izbacivanje misli koje trpe tek interpunkcijske zakonitosti te koje zavode već prvim slušanjem jer se njihova poetična dubina erotizira kroz okrutnost izricanja



Provincija ima dvostruku dimenziju; nije jasno je li ona čvrsta konstrukcija isforsiranih načela i morala, ili je pak anarhična zajednica što bezakonjem stvara vlastite zakone. Povratak u provinciju jest čin koji predosjeća smrt ili je to pak nemirna povijest povratnika što traži razrješenje. Koltèsova provincija označava Francusku šezdesetih godina; oholo ksenofobično domaćinstvo s radijskim vijestima što spektakulariziraju rat u Alžiru, nacionalno osviješteni organizam koji se ograđuje pjevuckajućim jezikom, naslijeđeni kolonijalni elitizam te zaostalo praznovjerje i pravovjerni odlasci u crkvu pred očima susjeda. Provincijalizam, dakako, nije geografska činjenica, već stanje isključivosti motivirano predrasudama i reducirani odnos prema Drugom ili Drugačijem.
Provincijalizam kazališta proistječe iz činjenice da se ono naviklo opsluživati pretplatničku publiku, dakle, one što posjet kazalištu bilježe u svoj godišnji raspored, po inerciji bez strasti ili stvarne znatiželje, ili pak one koji svoju privatnu pretpostavku kazališta umeću u usta javnosti. Stvara se sebična publika koja ulogu teatra vidi u zadovoljavanju vlastitih, uvijek istih očekivanja: velikih gesta i prepoznatljivih slika, dok se njegova uloga u životu zajednice poima kao topos kulturnog identificiranja. Nastaje bezizlazni krug onih koji nude kazališne doskočice te ih monotono upotrebljavaju prilikom svakog scenskog nastupa, i onih koji konzumiraju pseudoumijeće, već toliko dugo i intenzivno, da su ga pretvorili u dogmatični kriterij "velike predstave". Prepoznatljivost subverzivno koketira s konzervatizmom - s oholim osjećajem samodostatnosti i nemogućnosti da se preispitaju vrijednosti i progleda van puritanskih ograda. Simptomi skučenosti i straha postaju bjelodani u jednoj koltesovskoj replici: *"Svijet je ovdje, sine moj, ti ga savršeno poznaješ, ovuda prolaziš svaki dan i ničeg drugog nema za upoznati. Pogledaj moje noge, Mathieu: evo, središte svijeta; izvan, rub je svijeta; ako previše ideš do ruba, padaš."* , i tek ilustracije radi, lik koji izgovara ove rečenice, svom građanskom stolu još uvijek prilazi bosonog.

Slika takve zajednice ocrtana je već na samom plakatu predstave - idilična fotografija pustinjskog krajolika, iznad nje glave muškarca i žene čeznutljivo okrenute jedna prema drugoj - slika najavljuje melodramatsku priču sa suzdržanim uzdasima, zapletom bestsellera i građanski dizajniranom erotikom. No pogled iznutra otkriva kako pustinja nije mjesto uživanja u pogledu na obzorje te da je, umjesto očekivane cenzurirane ljubavi u tihim bračnim ložnicama, riječ o incestuoznom odnosu brata i sestre. Seksualnost bratsko-sestrinskih odnosa vidljiva je i u ostalim Koltèsovim dramama, kao npr. u *Zapadnom pristaništu* i *Robertu Zuccu*, gdje brat, onemogućen da posjeduje sestru, čini to posrednički, prodajući je nekom drugom, braneći

njenu nevinost od samoga sebe te se istodobno, putem njenog potrošenog tijela, osvećujući za jalovost vlastite žudnje. Da je riječ o odnosu žudnje, a ne tek idealiziranе ljubavi, dokazuje isprepletenost mržnje i nježnosti što su, s jedne strane, upregnute da ostvare želju koja ih progoni, te s druge strane, da pokidaju, ismiju i napuste tlocrte malograđanskog poimanja etike. Etika se ipak pojavljuje neočekivano; etika kao odgovornost prema mrtvom piscu i živim *licima*. Gotovo asketskom dosljednošću izgrađuje se redateljsko - dramaturška konstrukcija; poštujući Koltèsovu ideju interpretacije teksta, te se i scenski referirajući na opsesivne motive autorova opusa. Prostor izvedbe presječen je na dvoje, aludirajući na agresivno razmeđe "bijelog" i arapskog svijeta, s jedne strane, ogoljenu kuću što u svom nasljeđu nosi nesnošljivost, roditelje umrle u jednoj od klaustrofobičnih soba, vrt s osušenim stablom, duhovima i visokim zidom koji odvodi u drugu, sasvim suprotnu, ali paralelnu stvarnost: zadimljeni arapski klub sa crvenim svjetlom što gori cijelu noć, nerazumljivim glasovima i glazbom što remeti korektno šaputaje grada, te mladićima u potrazi za podzemljem čije žudnje utjelovljuju smrt i stvaraju žene s usudom majčinstva: *"žene bi trebale porađati kamenčiće: kamenčić ne smeta nikoga, nježno ga se pobere, ostavi u zakutku vrta, zaboravi na njega."* Koltèsove drame ne trpe patetičnost kazališta; uživljavanje i egzaltaciju. Redateljski i glumački zadatak je da predstave autora, a ne da prosljeđuju vlastite stavove, budući da je uvijek najlakše pobjeći u kliše naučenih interpretacijskih metoda i prokušanih maski koje se po potrebi stavljaju na lice. No Koltèsova rečenica ne dopušta olakšice redateljskih tumačenja, to nije replika koju izgovaraju karakteri što tragaju za pričom da bi se uopće mogli popeti na scenu. Ta je rečenica oružje: brzo, rafalno, silovito izbacivanje misli koje trpe tek interpunkcijske zakonitosti i koje zavode već prvim slušanjem jer se njihova poetična dubina erotizira kroz okrutnost izricanja. Sukladno tome, Buljanova režija *Povratka u pustinju* insistira na glumcu koji usklađuje energiju silovite verbalnosti sa svojim fizičkim angažmanom. U drami se naslućuje klasična struktura ibsenovskog zapleta: razotkrivanje tajni, demistificiranje lažnih vrijednosti po kojima funkcionira zajednica te činjenica da se onaj prijelomni fatalni grijeh već odavno dogodio - sadašnjost je prepuštena prodornosti jezika. Lom se događa u superiornom odnosu ovog verbalnog spram onog fizički prisutnog, u agresivnom tijelu teksta koje nosi tijelo glumca - usamljeni govornik održava paniku unutar vlastita monologa, riječ ubija mogućnost iluzije svojim artificijelnim oblikom, paradoksalno, način njena izgovaranja postaje stup teatralnosti - čista akcija u neprekidnom sukobu. Koltèsa je moguće raditi tek s dubokom poniznošću naspram ljepote teksta i svjesnošću kako je i sam autor porekao mogućnost da je u trenutku nastupa izvedivo

Usamljeni govornik održava paniku unutar vlastitog monologa, riječ ubija mogućnost iluzije svojim artificijelnim oblikom, paaradoksalno, način njena izgovaranja postaje stup teatralnosti



publici prenijeti svu slojevitost riječi. Gledalište treba napasti sirovim replikama; ispucavanjem rečeničnih konstrukcija čija munjevita izmjena gotovo da izaziva bol, glumac je za sekundu ispred onoga koji ga sluša te zapada u strastveni trans promjenjivog ritma riječi, aposteriorno prepoznavajući značenja u onom što je zvučalo kao nasilna direktnost poezije.
Time se prezentira izvođačko umijeće (vjerojatno nezamislivo za većinu hrvatskih pozornica, a kamoli za one s predznakom nacionalnog) koje napada ortodoksnu glumu što aranžira glumca u karikaturu prozaične psihologizacije, oduzima mu snagu tijela i govora, čini ga predvidljivim, raspoređuje ga u žanrove i onemogućava kontakt s gledateljem. U ovom slučaju, glumačko izvođenje nadograđuje silu preuzetu iz riječi, prelazi u nadmetanje što kroz zahtjevnost vlastitih zakonitosti postaje uvjerljivo, koje se istodobno obraća intimnoj potrebi za prepoznavanjem kod publike i njenom racionalnom užitku u izvedbi, te, napokon, prezentira glumca u mogućnosti da manipulira vlastitim potencijalom.
Melodija i ritam imanentni su rečenici - prodirati u dubine njenih značenja, ne znači nužno roniti za karakterom, već tražiti najbolji raspored tonova što oživljavaju korijen replike i elektriziraju njen prodor u svjetlo. Uglazbljivanje tekstualnog materijala, ne samo da je tematski referentno s glazbenom formom u kojoj se pojavljuju (npr. revoltna *rap* interpretacija patriotskoga vojničkog monologa ili pak lijene replike domaćice prezentirane Gershwinovom melodijom *Summer time*), već naglašava široke mogućnosti igranja s tekstom neopterećenim psihološkim punjenjem. Izgovorene rečenice prelaze iz govornog ritma glumca u glazbeni ritam koji proizvodi glazbenik na sceni, akcentualizirajući replike amplitudama glazbene podloge - izmjenama forme pokreće se fluidnost u kojoj se izvodi tekst.
Svaki Koltèsov komad provocira sustav i stoga je jedini način inscenacije ponovna provokacija, napad upućen ustaljenom predočavanju - taštini izvođačkog i gledateljskog iskustva što se s vremenom zatvara u sebe i gubi referencijalnost. Kazalište nije mjesto masovne konzumacije. Demokracija kazališne institucije ne mora se prilagoditi populističkom ukusu, već pružiti izbor, kako za one srasle s korijenima, tako i za one koji ih čupaju iz zemlje. Sa svojim sistemima komunikacije predstava je zastarjeli i ishlapjeli medij, njeni autori automatski pristaju na tradicionalizam izvedbenih mogućnosti tijela i govora. Scenska prezentacija jest zastarjela naspram povijesti i vremena, ali nije okamenjena unutar sebe; dramski sukob, čak i na samoj sceni, ne čita se samo iz eksplicitnih gesta, već i iz samog jezika ili pak iz jedne jedine protegnute situacije koja utrajavanjem porađa napetost i razotkriva antagonizme unutar sebe. Potencijali takve verbalne borbe najočitiji su u Koltèsovu tekstu *U samoći pamučnih polja* gdje oba lika posjeduju želju koja se ne izriče kroz određeni pojam (budući da bi se time i istrošila), već se ugrađuje, utkiva i varira intenzitetom kroz krvotok rečenica, dok se ona jedna jedina eskalirajuća situacija predstavlja u suodnosu njihovih tijela na istom pravcu, istom putu gdje se ne mogu i ne žele zaobići - biti nekome na putu, stanje je što latentnu opasnost razotkriva s vremenom - od nagovora na uzmak do prisile na isto.
Onaj što bi morao uzmaknuti je onaj koji utire put.

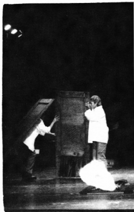
To the Point of the Sentence

Ivana Sajko discusses the staging of Bernard-Marie Koltes' *Return to the Desert* directed by Ivica Buljan in the Split HNK. This being the first Croatian performance of this text, Buljan decided to follow closely Koltes' own instructions for interpreting his texts. The result is an exciting theatre event in which the Sentence assumes the erotic energy of the conflict.

Zločin rođenja, redateljski nadzor i njegova kazališna kazna

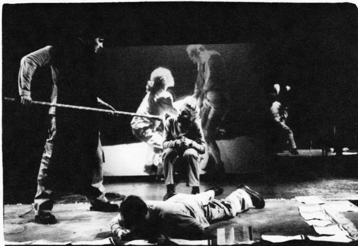
Ispovijedi Redatelj: Goran Sergej Pristaš, Teatar &TD

Piše: Lada Čale Feldman
Snimio: Nino Šolić





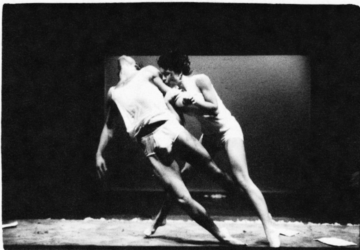
Ukoliko je uistinu moguće ustanoviti kako je eksplicitno iskazana kazališna samo-svijest (autorefleksija, autoreferencija, autotematizacija, metateatralizacija) jedan od razaznatljivijih zajedničkih nazivnika novijeg naraštaja hrvatskih stvaratelja u poratnim devedesetima, kojim otplaćuju svoj dug svođenju milenijskih umjetničkih računa, onda mi se čini da su *Ispovijedi* dramaturškog dvojca Ivana Sajka-Borna Baletić i redatelja Sergeja Gorana Pristaša u toj samoispitivačkoj groznici zasigurno, prozvavši kazalište paradigmatskim mjestom represije, takle najbolniju točku kazališno-ontologijskih paralela i pritom poduzele najzamašniji zahvat. Kazalište tu revidira sve svoje dvoipoltisućljetne (zapadnjačke) konvencije, od žrtvenog antičkog jarca i srednjovjekovnog uličnog akrobata, preko baroknog dekora i četvrtog zida do talk showa i performansa, pa čak i do videoprojekcijama prispodobljenog izvedbenog simultanizma što skreće pozornost na fragmentaciju kazališno-životnog iskustva te posebno perspektivnu udešenost gledateljeva-promatračeva pogleda. Pritom se taj čudesni medij, teatar, izdaje istodobno i jamcem života i identiteta, i grijeha i iskupljenja, koliko i posluha i ropstva (tekstu-sudbini, glumačkom kolegi kao oglednom Drugom - prepreci, konkurentu, prijetnji ili zakloništu, te posebice redatelju kao primjernoj figuri nadzorne instance svake društvene konfiguracije, od "vladara u sebi" do državnih tehnologija moći), naposljetku čak i isporučiteljem kazneno-smrtnog straha i egzistencijalnog poništenja, ni manje ni više. Dok sam gledala tu uigranu i izvedbeno izazovnu verbalno-tjelesno-video kompoziciju do boli britkih dramaturških rezova (primjerice, onoga koji dijeli umiljatu pojavu akademski "disciplinirane" i za razgovor spremne Ivane Boban i sumanuto "kužnu" pojavu šutljiva Indoševa performativnog tijela) i reskih glumačkih tjelesnih "krikova" kojima se nadmeću ili kojima si podmeću (stolice - kao "mjesta u svijetu", zagrljaje - kao ljubavno-nasilnička utočišta i ugrize - kao poene u borbi pjetlića), zapitala sam sugledateljicu kani li redatelj još uopće režirati. U tom je pitanju bilo pomiješanih osjećaja poštovanja pred protegom svih ponuđenih i uspješno savladanih izvođačkih kušnji, ali i zatečenosti pred "zadnjim pitanjima" koje predstava njima načimlje, unaprijed si možda potkresujući vitalnost kakvih budućih, manje pretencioznih iskoraka. (Nije šala napisati povijesni roman od 1500 stranica, rugao se negda Matoš - nešto od tog ruga pred ambicioznim preletima zarazilo je izgleda i mene, pa nek mi se oprosti ako svojoj privrženo naumljenoj i potresenošću natopljenoj analizi pridometnem i koji čičak skepse.) Kazalište, rekoh, tu se izravno tematizira kao temeljni medij osovljenja



Kazalište tu revidira sve svoje dvoipoltisućljetne (zapadnjačke) konvencije, od žrtvenog antičkog jarca i srednjovjekovnog uličnog akrobata, preko baroknog dekora i četvrtog zida do talk showa i performansa, pa čak i do videoprojekcijama prispodobljenog izvedbenog simultanizma što skreće pozornost na fragmentaciju kazališno-životnog iskustva te posebno perspektivnu udešenost gledateljeva-promatračeva pogleda

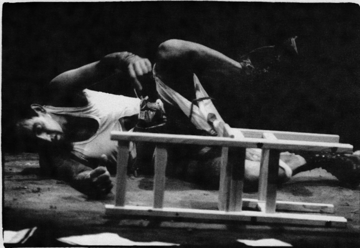
ljudskog jastva, unutar kojega se neizbježno rađamo i zabludno, da ne kažem "konstrukcionistički", sklapamo u neproturječne osobnosti sa svojom "pričom". Začećem te priče, prema našim autorima, i nehotice počinjamo onaj neshvatljivi kafkijanski zločin zbog kojeg ćemo i dospjeti pred lice ispovjedničke i ine, navodno transcendentalno ovjerene, kazališnorepresivne pravde. No kazališna je i kuća, okvir, institucijski prostor u kojemu se uvježbava i propituje elastičnost naših udova, dakako, u manipulacijske svrhe, s onom krajnjom namjenom, da dugo uzmognemo izdržati i usto se ispovjedno samoprepričavati dok nas ritualno raščetvoruju po nacrtu posuđena Foucaultova arhivskog izvješća neke ranomoderne egzekucije kojim započinje *Nadzor i kazna*, za primjer drugima. Galovićeve ispovjedne - otkinute, pomiješane, požutjele, nečitljive, pre- i pod-čitane - listine, razasute na podu, izložene mahnitim glumačkim potragama za koliko-toliko suvislim svojim rasporedom, "predstavljale" bi, valjda, ono prvo: naše jadno, malo, rascjepljeno i obezvrijeđeno, već mnogoput ispisano *ja* koje se želi okupiti na jednom mjestu i koje čeka svoj trenutak, poput Pristaševih drhtavo uzbibanih glumačkih tijela Ivane Boban, Leona Lučeva, Janka Rakoša i Nikoline Bujas, da naglas izmuca ***svoju*** dionicu. Pojmovna krilatica "neizrecivosti" iskustva (bilo to iskustvo ponosa i taštine ili straha i boli) konačno se u ovoj predstavi uspjela kazališno ***iskazati***, u obama smislovima te riječi, dakle i kao "riječita" i kao vješta, zorno utjelovljena kazališna slika uzastopnog začinjanja nikad do kraja izgovorljivih rečenica - pred mikrofonom, dakako, jer one bezglasno intimne se ionako ne računaju. S druge strane, neobično doslovno i dosjetljivo tjelesno uprisutnjena Foucaultova knjiga *Nadzor i kazna*, čije stranice, primaknute mikrofonu, proizvode zlokobno šuštanje, stoji za sve "ono drugo" što mislimo ili da nas se neće dočepati (recimo, kako se to stručno foucaultovski kaže, "sustavi moći", društvena odgovornost, politički angažman, policijska palica, sudovi i zatvor) ili pak da možemo vječno odgađati (recimo, bolest, tjelesni raspad,..... smrt).

Ali tekstualni integritet svih uporabljenih nazovi-predložaka najmanje zanima autore predstave: dapače, oni ustraju na razaranju teksta i njegova "pravog" značenja kao mitskog ishodišta (ispovjedne) istine i posljedično virtualnog uporišta smisla kazališta/svijeta, na razaranju riječi kao jedinog potpornja glumačko/ljudske izvedbe i



jedine izvedenice glume/osobnosti. Istovremeno, htijući ili ne, onkraj teksta/jezika, pa čak reklo bi se i onkraj video/kazališnog znaka - scenografije (panj, stolac), rekvizita (mikrofon kojim kao kosom vitla prikaza Smrti), kostima (plava radna/luđačka uniforma, ljepljiva traka) - koji se jednako nesmiljeno ogoljuje od svoje referencijalne pouzdanosti, predstava je prostrla ujedno i mistično magloviti i sugestivno ljepljivi ugođaj neproniične zaumnosti predstavljačke namjere - pričljive neodčitljivosti znoja, grčenja mišića, treptaja preplašena oka. No upravo ta dimenzija ukazuje nam da postoji neko dubinsko proturječje između navodnog autorskog pokušaja da se svakom glumcu omogući "čitanje na svoj način"[1] i sveopćeg razaranja modernog koncepta individue kojemu se predstava idejno revno primiče. Na kraju, "svoj način" doista kao da pronalaze isključivo tijela sama, ispražnjena od svoje "volje" - Lučevljeva zagonetno sirova ljepota, našminkana fasada Ivane Boban (namjerno ili nenamjerno, dio citiranih konvencija?), eterično blijedilo i prodorne oči fragilne Nikoline Bujas, o Indoševim uznemirujućim tjelesnim zapletajima, traumatski induciranim repetitivnim ***spazmodijama*** u službi upinjanja i razapinjanja ***fizičke*** spoznajne djelatnosti, umetnutim u svojstvu semantički disruptivnog "performansa-u-teatru", da i ne govorim. Utoliko samokomentatorski aspekt kazališnog medija koji se predstavom preispisuje svakako ima i svoje nešto bliže primaknute mete: sraz Galovića i Foucaulta izaziva svojom ovdašnjom nepojmljivošću jednako koliko i projicirana haenkaovska pozlata na rubovima &TD-ovske pozornice pod kojom praši zvuk nadolazećih vlakova i koja za sada jedina ugošćuje ovakve "mladenačke eksperimente", za razliku od dalekometnog rastrošništva nacionalne pozornice, rezervirane za takve navodno isplative brodvejske klasike kao što je izgleda neporecivo Gundulićeva *Dubravka*. Metateatralne doskočice u *Ispovijedima* sežu, velim, i prema neposredno danom kazališnom i pedagoško-krotiteljskom kontekstu: Ivana Boban glumi i tu i tamo, pa kad "umirući", poklekla pod neutoljivim zahtjevima samokonstituiranja i redateljskog dušo-tjelobrižništva, ne zna kako da, za volju talk showovske indiskrecije, "kašlje na dubrovačkom", pod tom nemoći osvećuju se

1 "Ubijanje vladara u sebi", intervju Nataše Govedić s autorima predstave, *Zarez*, 23, str. 30, 2000.



Izvrgavajući (nacionalni) jezik i (katoličku) vjeru, kao zasigurno primarne tradicijske odrednice lokalnog identiteta, nepredvidljivom otporu trpnog tijela što svojim muškim i ženskim obrisima prkosi kostimografskom - normalizatorskom, pedagoškom, društvenom, političkom i inom uniformiranju, predstava Ispovijedi usprkos, a možda i upravo zahvaljujući tom dugu odvažno se urezala u bolnu ranu povijesno interioriziranog hrvatskog samoraspinjanja na kazališnom (ras)križ(j)u navodno suprotstavljene nacionalne tradicije i internacionalne inovacije

generacije glumaca izloženih Akademijinoj jezičnoj vježbališnoj "torturi".

Predstavi se, sasvim neumjesno, ali indikativno s obzirom na vrijeme i mjesto u kojem živimo, a koje se s tolikim pouzdanjem želi upisati u baš svaku svoju izlučevinu, prigovorilo da nije namišljena "za Hrvatsku"[2], vjerojatno ne samo zbog svojeg nastojanja na kazališno-revizionističkoj, ne-jezičnoj komunikativnosti, nego i zbog spomenutog, izravno apostrofiranog, spornog, tj. osporenog dubrovačkog kašljanja. Ne želim se pridružiti toj vrsti jeftinog upozoravanja na "afirmaciju nacionalne dimenzije" - konačno, kao što je redatelj s pravom upozorio, gdje ćeš hrvatskijih kulturalnih kontura od Galovićevih redaka i Indoševe katatonijske povrede. Pa ipak je i za mene predstava - usuprot iznimnoj svojoj citatno zamišljenoj izvedbenoj sekvencijalnoj raznolikosti, pažljivo ugođenoj ritmičnosti i maštovitosti svojega dramaturškog sklopa - ideološki isuviše općenito koketirala i s prapočetnim i s pomodnim teorijskim apstrakcijama (život/smrt, istina - Bog, sloboda/represija, riječ-tijelo, jastvo/Drugi, kazivo/nekazivo, tradicija/inovacija), začudno se opirući jednoj od njihovih trenutačno najglasnijih posestrima: politici identiteta, prema kojoj se i kašljati može samo "na dubrovačkom". Potonji eksplicitni izazov, naime, asocirao me na nešto vrlo konkretno - vrlo (potencijalno) kazališno iskoristivo, nešto što je za mene u predstavi implicitno uvuklo i dodatnu moguću autokomentatorsku i citatnu dimenziju do koje autori toliko drže: kada Nikolina Bujas svojim gramatičko-tjelesnim "ja" ispunja baš onaj znameniti početni "mučilački" odlomak Foucaultove knjige, kojim će se inaugurirati ne samo njegova studija, nego i moderna povijest, u Foucaulta protumačena kao teatarski panoptikum moći, odlomak usto preveden poslovično uglačanom aseptičnom hrvatskom službenogovorničkom štokavštinom, sjetila sam se upravo dubrovačkih zapisnika i njihovih, u konkurenciji s izvučenim Foucaultovim citatom, za nas teatarski i kontekstualno ukorijenjenijih kaznenih procedura, što nam ih je na uvid ponudila knjiga povjesničarke Nelle Lonza *Pod plaštem pravde*[3]. Sajko, Baletić i Pristaš imali su uistinu povijesnu priliku da usporednu izvedbu slobodarske *Dubravke* u budničarskom HNK-u krajem hrvatskih devedesetih metakazališno propitaju linijom svih ovdje iznesenih svojih preokupacija i ostanu vrlo prepoznatljivo ***lokalni***, ne zato što bi ovaj - hrvatski - kontekst nužno bio determiniran svojom

2 Citiram ovdje dionicu Sergeja Gorana Pristaša iz već spomenutog intervjua.

dubrovačkom metonimijom, nego upravo zato što tu metonimiju, sa svom snagom potrebne trivijalizacije srednjoškolskog programa, podmeće haenkaovska *Dubravka*, zataškavajući kaznenoteatarske uvjete svoje produkcije, jednako u 17. koliko i krajem 20. stoljeća. Mogli su, dakle, nastaviti ono što je Ivica Kunčević, domećući alegorijskom prikazu kazališni okvir zatvorske represije, pokušao svojim *Prikazanjem Dubravke ljeta gospodnjega MCMLXXXIII*, izazvavši mnoge ***lokalno prepoznatljive*** zazore. Naravno, neprilično je da kritik i, pretpostavlja se, ponajprije odgledanoj predstavi odgovoran analitik autorima sugerira ***što su mogli*** napraviti, pa i onda kad ih reklo bi se nadmeno upozorava da se može biti prepoznatljivo lokalno ***nepoćudan***, da je, dapače, za to potrebna i veća hrabrost. Ono što si zapravo pridržavam pravo učiniti jest pokušati iznijansirati diskusiju o "prepoznatljivosti kulturnog konteksta" smještajući je unutar temeljnih izvedbenih i idejnih kodova predstave, ne unutar zapravo postranične uočljivosti Galovića ili Indoša kao hrvatskih umjetnika. U tom je smislu predstava doista izazvala zanimljiv teorijski prijepor oko "politike predstavljačkog identiteta", koji ne bi valjalo olako prepustiti oprekama između "starih", kontekstualno zatucanih i "mladih", intertekstualno prosvijetljenih kazalištaraca, jer je riječ o ***umjetnički lažnoj*** polarizaciji duž nacionalnih etičkih pitanja i prioriteta. Nasuprot tomu, ispražnjenost svih gorespomenutih koncepata i odnosa (dodajmo još koje: Sloboda, Nasilje, Vjera, Grijeh i Ljubav) od svojeg kontekstualnog punjenja - nadomještenog, kako već napomenuh, supstancijom glumačkog tijela koje tim svojim upregnućem ne postaje ništa manje apstraktno - nadaje mi se kao odredbeni strukturalni problem predstave i izvan je politikantskog svakodnevlja.

No poremećaj uvriježenih kazališnih putova što ga proizvodi suočenje raznorodnih tragova i tradicija ne samo glumačkih tehnika, nego i izvedbenog zauzimanja prostora kao i očišnih instancija (primjerice, obratom gledateljskog pogleda unazad, prema stražnjem planu gledališta, s ispovjedno-osuđeničkom stolicom i njegovom glumačkom zapreminom ovješenom u zraku) možda je i morao platiti takav dug, baš zbog verbalno-tekstualne ukopanosti hrvatskog kazališnog i kulturnog konteksta. Izvrgavajući (nacionalni) jezik i (katoličku) vjeru, kao zasigurno primarne tradicijske odrednice lokalnog identiteta, nepredvidljivom otporu trpnog tijela što svojim muškim i ženskim obrisima prkosi kostimografskom - normalizatorskom, pedagoškom, društvenom, političkom i inom uniformiranju, predstava *Ispovijedi* usprkos, a možda i upravo zahvaljujući tom dugu odvažno se urezala u bolnu ranu povijesno interioriziranog hrvatskog samoraspinjanja na kazališnom (ras)križ(j)u navodno suprotstavljene nacionalne tradicije i internacionalne inovacije, kao u nametnutu traumu od koje naraštaji umjetnika koji pristižu žele već jednom dobiti ispovjedno razrješenje.



3 "Način pogubljenja nije bio jedinstven, jer nije istovjetna ni društvena uloga kazne: neka su se provodila potajno, hitro i sa što manjim troškovima, no većinom su bila javna, izrazito ritualizirana i usmjerena na izazivanje odjeka u društvenoj zajednici. (...) Sve su se ostale smrtne kazne provodile javno, djelujući kao ritual koji može potaknuti kolektivne katarzične procese i kao opomena koja ostavlja trajni trag u duši pojedinca koji im je prisustvovao" (Lonza, 1997; 141-142). Primjerice, odsijecanje glave, koje se izuzetno odigravalo "u atriju Kneževa dvora, no češće se odigravalo na otvorenome, na prostoru izvan gradskih zidina, koji je mogao primiti mnoštvo gledatelja. (...) Vješanje se gotovo uvijek izvodilo na posebnom mjestu na Dančama... (...) Spomenuta lokacija na najvišem dijelu hridi prema Lovrijencu zasigurno je određena kao dobro vidljiva iz grada i s drugih strana, pa je opominjuća zadaća vješala bila ostvarena" (143). I dalje: "Na vješala se kretalo dva sata nakon što bi se razdanilo, uz zvonjavu zvona i pratnju vojnika. (...) Ukoliko nije bio predviđen ***nikakav dodatni postupak s tijelom***, ono se ostavljalo da visi još par dana kako bi ga mogli promotriti svi znatiželjnici". (...) Nakon smaknuća leš bi se ponekad raščetvorio, a dijelovi tijela istaknuli na simboličnim mjestima kao strašni *memento*" (...) četvrtine tijela izlagale su se na onim mjestima gdje se moglo polučiti najbolji zastrašujući efekt, a ostaci su se sklanjali tek kada bi se tjelesna tvar posvema satrla" (144-146, istakla L.Č. F.). Toliko o kazališnom znakovlju *post festum*; sada čujmo nešto o kaznenom kazalištu lutaka tzv. "simboličnih egzekucija": "U situacijama kada zločinci nisu bili dostupni dubrovačkim vlastima, a interes za njihovo kažnjavanje bio osobito izražen, pribjegavalo se simboličnoj egzekuciji na lutki. Također, drveni prikaz zločinca znao bi trajno zamijeniti leš koji je bio izložen u prvo vrijeme" (147). No nisu samo lutke trpjele, bilo je tu i "glumaca": kazna trzaja na koloturi izvodila se na trgu i to "tako da se osuđenika vezalo za ruke na leđima i podizalo do vrha koloture, da bi naglim otpuštanjem konopa tijelo slobodno padalo koliko je uže dopuštalo. Uobičajeno je bilo da se taj postupak ponavlja, najčešće ukupno triput" (149). Nadalje, bilo je kazni javnog obilježavanja osuđenikova tijela pečatom, najčešće na licu, koje je time postalo "hodajuće upozorenje"; batinjanje se izvodilo u Kneževu dvoru, na Orlandovom stupu, te je "dramatici zbivanja ponekad pridonosio bubanj ili izvikivanje kazne" (152). U blaže kazne ubrajalo se javno sramoćenje: osuđenika su vodili u ritualnu ophodnju koja "često prethodi izlaganju na stupu ili u kladama, udaranju sramotnog pečata i izgonu, a redovito smaknuću", u funkciji "uvodnog stavka ritualnih egzekucija. (...) Ophodnja se redovito provodila tako što je osuđenik jahao na magarcu, okrenut prema repu, a pratili su ga barabanti na čelu sa zdurom. ponižavajući učinak pojačavao se ponekad time što se na glavu osuđenika polagala mitra oslikana paklenim scenama" (159-160) "Iz molbi za oprost ili zamjenu drugom kaznom razabire se da je kazna sramotne ophodnje na magarcu i stajanja sat vremena na stupu sramote ***smatrana užasavajućom, jer su je osuđenici bili voljni zamijeniti za godinu dana zatvora ili desetgodišnje izgnanstvo***" (162, istakla L.Č.F.).

The Crime of Birth, Directorial Surveillance and his Theatre Punishment

Theatre critic and theorist Lada Čale-Feldman reviews the performance *Confessions*, directed by Goran Sergej Pristaš, focusing on its exploration of explicitly expressed, conscious metatheatricality and self-reflexivity and on the vast potential for manipulation present in the theatre medium. Analysing the use of Foucault's description of early modern punishment in the performance, she parenthetically hints at the possiblity of finding similar material in local history. Among the various productively disturbing implications she values in the performance, the most unsettling is perhaps the daunting prospect facing its author, having in view his ambitious project of presenting an all-encompassing overview of theatrical "techniques": whereto further?



Sasvim sigurno usporavanje

Bobo Jelčić - Nataša Rajković *Grad u gradu* u ZeKaeMu

PIŠE: SLAVEN ROGOŠIĆ
SNIMILA: SANDRA VITALJIĆ

Svi se likovi *Grada u gradu* nalaze u jednakoj, zajedničkoj zamci sudbine. Iako su teške i okrutne, okolnosti koje su ih zadesile nisu konačne i nerješive. Njihova sudbinska stupica nije fatalna poput neke tragične mišolovke edipovske dramske siline. Ipak, likovi *Grada u gradu* na trenutak u sebi osvješćuju kamijevsko poimanje svakodnevice, prolazni i subjektivni dojam da se baš na njihovim leđima neminovno prelama vremensko kruženje tragičnih arhetipova.

Našli smo se usred financijske i organizacijske metastaze jedne izdavačke kuće. Pod pritiskom tih okolnosti na jutarnjem sastanku redakcije dolazi do otvorenog prijeloma kolektivne i privatnih nesreća. Grupna žalopojka nad sudbinom vlastitih kostiju eskalira u masovnu svađu. Zajednički neprijatelj, mrski optuženik i začetnik svih nevolja, jest onaj "neznani heroj" koji se njihovom tvrtkom poslužio tartifovskom parazitskom elegancijom.

Dramski tekst *Grada u gradu* pokušava pratiti ponašanje određenih dramskih osoba u prisilnoj situaciji, u uvjetima koji su im nametnuti i ugrožavajući. To je dramaturški model koji zanimaju mnogostruke i ambivalentne reakcije čovjeka smještenog u netipične okolnosti, koje ga na različite načine iskušavaju. *Grad u gradu* fiktivni je eksperiment koji testira ljudsku prirodu, dramski opit u kojem su likovi, baš poput pokusnih zamoraca, ubačeni u temeljnu dramsku situaciju.

Dakle, ta slikovito nazvana "dramaturgija kaveza" propituje različite utjecaje nemilosrdnih socijalnih okolnosti na individuu. Uspješnost ovakvog modela u konačnici ovisi o stupnju iznenađenja koje će izazvati psihološke i etičke reakcije likova na specifične, zadate prilike. Zašto taj dramski opit Nataše Rajković ne uspijeva iznenaditi? Naime, dramski sukobi koji proizlaze iz okvirne i temeljne situacije *Grada u gradu*, svode se isključivo na stanja emotivnih pražnjenja likova, njihovo samosažalijevanje ili gnjev. Nakon što su ekspozicijom uspostavljeni odnosi i očekivanja, drama se razvija kao pravocrtna kolektivna svađa, progresija opće nervoze, prepirki i oplakivanja, bijesa i samosažalijevanja. Nataša Rajković svoje likove najprije suočava s teškim problemom, da bi ih potom naprasno "napustila", odnosno ostavila da pod pritiskom okolnosti grcaju u očaju ili pak rezignirano bjesne. Nijedna od dramskih osoba *Grada u gradu* nije dovedena do svoje unutarnje dileme, koja bi njegovu sudbinu promovirala u dramski relevantnu supstanciju. Trudnu tajnicu napušta ljubavnik - otac njezina djeteta, ista ona moralna gnjida koja je tajkunu "iznutra" pomogla u pljački. Mladu lektoricu izdaju kolege i njihovom krivnjom ostaje bez posla. Krotki mladić naivan i prožet prostodušnošću temeljenoj na kršćanskoj etici ne snalazi se u ovom redakcijskom metežu. Svi će se sukobi, prije dramskog zaoštravanja, završiti u afektu. Trudna tajnica sposobna je tek ridati nad vlastitim jadom. Lektorica je u stanju isključivo bijesno se razvikati i razmahati, a onaj dobroćudni i bogobojazni mladić tek propsuje. I to je sve. Rajkovićku ne zanimaju problemi koje ovi karakterni sklopovi mogu propitati. Ne naslućuje se razlozi zbog kojih se ipak može voljeti moralnu gnjidu, ne istražuje mogućnost njezine osvete ili pak nešto što bi rastvorilo i drugu, nedostajuću dimenziju lika. Rajkovićku očigledno ne provocira ni situacija u kojoj bi se mlada lektorica kompleksnije postavila naspram postupaka svojih kolega. Nigdje nije vidljiva naznaka ni slutnja ishoda i prirode neravnopravnog sudara naivnog i krotkog mladića s neprijateljskim okolnostima.

Naravno, značaj njihovih unutarnjih konflikta i ne treba biti od nekakvog hamletovskog ili leareovskog opsega, ali *Grad u gradu* niti artikulira niti nijansira sva ona osjetljiva i fina psihološko etička proturječja, kakva situacije poput ovih provociraju na svakom koraku.

Kontekstualno poznavanje Rajkovićkinih prethodnih tekstova upućuje nas na pretpostavku kako navedene tekstualne slabosti proizlaze iz njezina uporna i odlučna nastojanja da izbjegne sve vrste moguće pretencioznosti, odnosno zamorne kompleksnosti. Ta se tendencija u *Gradu u gradu* prečesto prometće u šablonizirano pojednostavljivanje, uglavnom u predstavljanju općih mjesta domaćih socijalnih prilika. Najuočljivije stereotipan lik zacijelo je Denis, hrvatski instant - manager, samouki ekonomist. Baš kao što se posljednjih godina u ljigavom dijelu holivudske A produkcije prezentiraju figure hladnih američkih odvjetnika, tako se u ovoj predstavi Denisa karakterizira kao bezdušnog lihvara u fino skrojenom odijelu koji hini otmjenost.

Nespretno je postavljena isključivo karikaturalna strana te figure, u potpunosti preslikana iz kolektivne narodske imaginacije ili tabloidnih predodžbi o uzrocima i simptomima hrvatske društvene katastrofe.

U *Gradu u gradu* pojedini su likovi svedeni tek na jednu ideološku tezu, frazu kojom bi trebali opravdati vlastito postojanje. Te se krilatice najčešće pojavljuju u obliku onih svakodnevnih, dosadno ponavljanih ideoloških klišea, nedovoljno analitičnih da bi rezimirali socijalno političko okružje. Najstariji član redakcije, kao *vox populi*, dramski glasnogovornik kolektivnog pamćenja, značajno će zaključiti kako "komunizam nije bio toliko mračan, kako ga danas predstavljaju". Pokušaj simuliranja objektivnog i zdravorazumskog "glasa naroda" neminovno skreće u stereotipne zaključke.

Za razliku od Nataše Rajković koja, između ostalog, asketskom skrušenošću nastoji izbjeći raznolike pretencioznosti, redatelj Bobo Jelčić se ležerno razbacuje različitim izvedbenim rješenjima kako bi predstavi u cjelini priskrbio imidž postmoderne i samopromišljajuće cjeline. Jelčićeva je namjera raslojiti trenutak u kojem uredski zidovi srastaju u zamku, razbiti objektivnu kompaktnost situacije, ocrtati je i na njezinoj nad-realnoj ravni, osluhnuti i irealni puls kolektivne podsvijesti aktera. U obzorju njegova autorskog interesa nije suhoparna naturalistička rekonstrukcija stvarnosti, već relativizacija "zbiljskog" potmulim impulsima iracionalnog. Kako bi prekoračio međe konvencionalnog naturalističkog okvira, Jelčić realističku fakturu dramskih situacija interferira s irealnim, nadrealno logičnim, vremenski skokovitim izvedbenim fragmentima, umnažajući pritom i narativne perspektive. Ponajprije, u primarno načelo asocijativnog fragmentiranja, Jelčić inaugurira konvenciju unutarnjeg monologa, pri kojem svi glumci, osim onoga čiji misaoni slijed pratimo, stoje u mjestu ukopani. Takva konvencija trebala bi izvedbu karakteristično ritmizirati, mizanscenskim kontrastiranjem statičnih, komornih, monoloških dionica i dinamične uredske pometnje. Međutim, ne uspijeva se odriješito ritmički akcentirati, scenski oblikovati napeto monološko strujanje, košmarne bujice intimnih nesreća. Unutarnji monolozi se, u konačnici, svode tek na "dramaturšku štaku", neinventivni strukturalni, pomoćni instrument posredstvom kojeg bi trebali zaviriti u nutrinu lika. Monološki dijelovi neće prodrijeti do te dramske razine da bi rastvorili složeno polje nesreća i nezadovoljstva, intimnog očaja skrivenog iza svih socijalnih paravana. Unutarnji monolozi stoga će tek obuhvatiti neku dramski sasvim trivijalnu dvojbu, poput one kada se jedan od likova premišlja treba li kolegama otkriti zašto je zakasnio na radno mjesto, ili ne. Autori *Grada u gradu* propuštaju registrirati trenutak u kojem se momentalna lavina naizgled trivijalnih asocijacija pretače u izraz samoće.

Potom, glumci međusobno i naglas dijele



didaskalične upute o smjeru kretanja i redoslijedu kazivanja replika: "sad' ti ideš desno", "sad ti kažeš ono"... Teško je zapaziti povezanost ovakvog izvedbenog umetka i ostatka sustava. Zašto se Jelčić odlučuje na takvo, u ovom sustavu, logički nekonzekventno i interpretativno zagonetno rješenje? Beskrajno smjelo tumačenje možda bi utvrdilo kako je to pokušaj konstrukcije specifične "metateatralne začudnosti", kojom se želi podsjetiti na dimenziju glumčeve osobnosti u izgradnji dramskog lika. No, u cjelokupnom izgledu izvedbe ovakve su upadice tek, čini se, proizvoljan redateljski ures, koji neće bitnije obogatiti značenjski naboj cjeline. Glumci, na kraju prvog dijela predstave, izlaze s pozornice, mrmljajući sebi u bradu, mjesečarski netremično zureći u neku praznu točku. Taj je fragment estetski motiviran isključivo tendencijom da se obuhvati neka paralelna dimenzija svakodnevnog, iracionalna izvedbena sfera koja bi "očudila" realna uredska zbivanja. No, taj stroboskopski efekt konotativno je ograničen vlastitom apsurdnom napresnošću. Stoga je limitiran i Jelčićev naum ispresijecanja naturalističke potke mistično nedokučivim fragmentima koji bi trebali bujno interpretativno stimulirati gledateljev imaginacijski mehanizam. Naime, asocijativna raspusnost kojom se ovakvi fragmenti nižu neće konstruirati kompleksnu realnost o kojoj autor mašta, već potencirati snažan dojam nesustavnosti i redateljske samovolje, možda i paradnog nabacivanja izvedbenog materijala. Glumačka rješenja daju se, pak, podijeliti u dvije skupine. Prva je utjelovljivanje nacionalnih stereotipa. Najeklatantniji u tom setu pojava je Dražen Šivak koji neprestano repetira jednu te istu gestu kako bi prepoznatljivo istaknuo dominantno obilježje svojeg lika, samoukog ekonomista, a sve bez osjećaja i *timinga* za ponešto rafiniraniju komiku.

Kristijan Ugrina svoj lik, očito razvojačenog branitelja, oblikuje kao stereotip poštenog i glasnog vojaka, ali s ipak smanjenim darom za diskretnije trenutke socijalne interakcije.

U drugu skupinu glumačkih rješenja spadaju oni likovi čije sudbine nisu direktno zamusane političkom opredijeljenošću, a ne može ih se svrstati u često ponavljane socijalne tipove. To su ona "obična lica iz susjedstva", pojave koje Jelčić/ Rajković pod svaku cijenu nastoje obaviti karizmom neke romantične sjete, atmosferom svojstvenom likovima iz šansone. Oko lika i glumca nametljivo se kreira aureola "zanosnih, a običnih gubitnika". Prepoznatljivi stilski amblem njihovih prethodnih predstava, diskretno preobražene u dramski lik, u *Gradu u gradu* zadobiva sasvim novu dimenziju. Takva gluma ovdje nalikuje principu pubertetske introvertiranosti - povučenim držanjem nametljivo se nastoji skrenuti pozornost na vlastitu nutrinu. Glumci *Grada u gradu* počesto ne umiju razlikovati "obično" od "banalnog", pa se kako predstava odmiče sve više utapaju u plimi melodramatskih akcenata. Neprestano im se otimaju prenaglašeni čeznutljivi pogledi, predugačke tugaljive pauze u trenucima kolektivne sućuti, različite interpretativne mistifikacije "običnih momenata koje jedva da i primjećujemo". Kolektivna potraga autora i glumaca za tom hinjenom sentimentalnošću dosegnut će kulminaciju baš na kraju predstave, kada se skupnom izvedbom *Chansone d' Amour*, pokušava glazbeno artikulirati konačna poanta.

Melankolično šansonjersko pjevušenje u kontekstu *Grada u gradu* pozornicom pronosi ton rezigniranog pomirenja s bolnom intimnom i socijalnom sudbinom. Slijeganje ramenima trebalo bi biti jedini znak nerazumijevanja ovakvog života i društva. No, takav tematski zaključak nije ništa drugo doli slinavi fatalizam.

Situacija stečajnog postupka jest hrvatski ekvivalent čekanja Godota, primjerni fragment infernalno pitoreskne svakodnevice. To je stanje kolektivnog, bolnog životnog grča u kojem zjape stvarni hrvatski likovi. Iako je taj zbiljski segment selektiran kao dramska materija, *Grad u gradu* je tek mjesto konzerviranja brzopotrošnih i ishlapjelih mitova svakodnevnog.

Slaven Rogošić je student dramaturgije na ADU

Absolutely Positive Retardation

Slaven Rogošić discusses *The City within a City*, the latest performance by Bobo Jelčić and Nataša Rajkovic, staged at the ZKM. The performance attempts to decribe the bankrupcy of an imaginary Croatian publishing house in terms of a dramatic intersection of collective social mishaps and individual disasters. Performatively conceived in the wake of 'postmodern poetics of the everyday,' the piece intends to condensate various experiences of recent Croatian history into a morning meeting of the editorial board.

Baš beton i tri noge od stola

Dvostruki osvrt na jednu predstavu

PIŠU: KATARINA BLAGOJEVIĆ I DAMIR PILIĆ

Part one

Došao muž navečer kući i rekao: "Idem u kazalište. Ako hoćeš sa mnom, hajde, ako nećeš, idem sam."
Tako sam pogledala predstavu *Baš-beton*.

Čelan i ODRON stvaraju komad koji karakteriziraju: ekološka misao, postmodernistički konglomerat svega i svačega, kroz mnoge forme prikazan isti sadržaj, dobar zvuk, jednostavno *zabava* i urnebesna improvizacija; čiji je 1. čin remek djelo, samo, mnogo ostaloga je deja vu. I to, što je više deja vu, to ne postaje bolje. Naime, kad se nešto smiješno isprića prvi put, to je baza; kad se priča drugi put, neki to već znaju pa im je dosadno; a kad se priča treći put, to je svima poznat stari vic. Otprilike tako stoje stvari i s kabaretskim pjevno-plesnim točkama. Kad je vidim prvi put, smišna mi je i smiješna; gledana drugi put već traje predugo; a kad je moram gledati i treći put u sat i sitno vremena, očajnički mjerim koliko ljudi moram dići sa sjedala da bih se probila do izlaza. Mada nisam baš mjerodavna osoba za donošenje sudova o takvim osobitostima, jer mi crvi rade i nedostaje mi nešto važno od dalmatinskoga meditativno-fjakastoga elementa.
Nadalje, od početka mi nije bilo jasno (nećeš ti žensku glavu, kada ta počne misliti): čemu napad na beton u splitskoj sredini, kad Split nije nikakva metropola i u njemu se čak ni na divlje ne gradi baš previše (u odnosu na standarde stranih dobrostojećih gradova, zapravo se i ne gradi). Mislim da se i od betona može napraviti očovječena i vedra sredina kao što je to na primjer mogao Corbusier, samo je stvar u načinu na koji se nešto radi.

Sada vi meni možete reći, pa beton je metafora; pa dobro. Tko premješta Peristil, prekraja povijest i zaslužio je kaznu. Ovo i sve drugo razumijem na svoj način, sviđa mi se i simpatično mi je. Dobra mi je predstava. Dobra mi je. Ono što sam navela moje su jedine primjedbe. (Evo, žene su prevrtljive.)
Teško je baviti se u Hrvatskoj kazalištem, kao i umjetnošću uopće. Potreban je asketizam i fanatizam, koji je kod starijih generacija često završavao kao alkoholizam. Mlađi se više drogiraju. Ali ne i ovi, oni su "zdravi đir", kako to veli i sam naziv prvog albuma *The Beat Fleet* (splitski bend čiji su članovi istovremeno i članovi ODRON-a): Ping pong - umjetnost zdravog đira.
Lako je meni bilo načrčkati ovu kritiku, ali Čelanu i ODRON-u nije bilo lako stvoriti svoju predstavu i za to im svaka čast. Lako je bilo kome napiskarati bilo koju kritiku, ali stvarati nije lako, ako misliš uložiti i dušu i tijelo. Dok je za kritiku dovoljno dati malo noktića/zubića, puno sline i ničega više.

Pile, ja odustajem. Ti si bog!

Blagi

Part two

To, Blagi! I ti si bog!

Za izvještaj o predstavi *Baš-beton i stupovi društva* autora Nikole Čelana, u izvedbi splitske kazališne skupine Odron, prethodno moram podastrijeti jedno priznanje. Dva priznanja.
Prvo, nisam ja vodio suprugu na predstavu *Baš-beton i stupovi društva*. Ona je mene

vodila. Drugo, a povezano s prvim, ja ne volim kazalište.

Istina je, ne volim kazalište. Baš ono, ne volim. Ne sada da je posrijedi moj njegovani prezir prema okoštalom građanskom teatru ili moje decentno zgražanje spram zvrkastog modernog teatra (gdje onda, u tom kontekstu, ono "moderno" valja staviti u navodnike), nego, ljudi moji, ja naprosto ne volim kazalište. Nikakvo. Gotovo nikakvo.

Sad bi se tu moglo pozivati na Platona. Kao, materijalni život je ionako samo sjena vrhunske stvarnosti (odnosno svijeta ideja), a kazalište je - kao sjena materijalnog života - samo sjena sjene i toliko udaljeno od svijeta ideja da se, s obzirom na tu udaljenost, ne da gledati. Ali u ovom konkretnom slučaju stvari su ponešto banalnije i ne idu toliko daleko: mene prvi dio Platonovog jeda uopće ne tangira; što se mene tiče materijalni život može proći kao vrhunska stvarnost.

Ali, ovaj drugi dio me tangira. Ta prešutna pretpostavka kazališta kao medija - uvjet koji prešutno prihvaćaju svi koji kazalištu pohode - da se glumci deru ne zato što to zahtijeva dramska radnja, nego zato da ih mogu čuti i gledatelji u zadnjem redu partera, to me tangira. Ta opreka stvarni život/kazališna scena, to ne mogu svariti. To apsolutno neskrivanje činjenice da je riječ o (scenskoj) iluziji, to me bode.

Jednostavno, teatar mi je previše teatralan. Mislim, teatar tu nije ništa kriv, problem je u meni - i to, reklo bi se: strukturalni problem - ali ja taj problem počesto rješavam metodom eskiviranja problema. Naime, teatra.

I sad dolazi Nikola Čelan & "vagabundi" iz hip-hop družine The Beat Fleet & par njihovih prijatelja iz djetinjstva (koji svi skupa tvore kazališnu skupinu Odron) da mi na fin, teatarski način razjebu koncepciju njegovane, polufilozofski utemeljene averzije prema teatru. Jer u predstavi *Baš-beton i stupovi društva* oni se sasvim solidno deru, a meni nije smetalo. Štoviše, derali su se od početka do kraja, a meni je bilo dobro.

Razmišljao sam poslije čime su me sjebali (*what's your magic, man? - my magic? - yes, man, your magic? - my magic is my story...*). Od Platona nije bilo pomoći, i on je bio u konopcima.

Autentičnost. Time. To sam zaključio.

Stvarni život. Izmiksan i podvrgnut raznim filtrima - poput muzičkog backgrounda većine glumaca te s "uvrnutim" smislom za humor čitave skupine - ali stvaran. Što se kaže, prepoznatljiv.

Razigranost. Ludička. Cijelo vrijeme predstave (u verziji koju sam ja gledao: skoro sat i pol). Energija neviđena i za kazališne pojmove gdje se svi uglavnom deru.

Energija i suvereno vladanje pozornicom. To, doduše, i nije neko iznenađenje, s obzirom na scensko iskustvo, u koncertnom smislu, onog podskupa Odrona koji otpada na The Beat Fleet. I kad smo već kod te hip-hop bande, moramo izvesti privremeno skretanje s glavne teme (predstava) u smjeru splitske scene i splitske alter-kulture kojoj je bend The Beat Fleet jedan od glavnih, ako ne i glavni adrenalinski detonator (uvriježen je i naziv alter-scena, makar po mome sudu nikakva druga scena u Splitu, kojoj bi ova mogla biti "alter", ne postoji). Ta je scena, nakon ratnog mrtvila i mraka u prvoj polovini devedesetih, posljednjih godina jedina odavala da u Dioklecijanovu gradu žive ljudi, a ne zombiji. I nije čudo što dvije glavne umjetničke skupine (po potpisnikovom sudu) te scene imaju vrlo sličnu, gotovo identičnu formacijsku strukturu: u osnovi to je rock band (The Beat Fleet, odnosno Zidar betonski), tu je i istaknuti pojedinac zaražen virusom kazališne režije (Nikola Čelan, odnosno Hrvoje Cokarić), između su prijatelji koji daju kvasac tom kolaču, a svi skupa čine kazališnu skupinu (Odron, odnosno Fractal Falus Teatar) koja teatarskim putem (moderni teatar, bez navodnika), uz pomoć sofisticirane tehnologije, dila vibraciju srodnu vibraciji matičnog rock banda (predstave *Baš-beton i stupovi društva*, odnosno *Olovni vojnici*). A te su dvije vibracije - i tu je glavna razlika dvaju spomenutih bendova i kazališnih skupina - dijametralno suprotne: dok The Beat Fleet i Odron slave princip Erosa, Zidar betonski i Fractal Falus Teatar šibaju Thanatosom (više formom nego sadržajem).

A upravo je ta opreka Eros/Thanatos, opet po potpisnikovu sudu, dominantni označitelj nečeg što bi se moglo nazvati "duh Splita". Tu se Split nadaje kao arena u kojoj, s jedne strane, stupaju košarkaši NBA, Goran Ivanišević, brojne misice i općenito lijepa ženska čeljad, dok arenom, s druge strane, bauljaju tipovi i ribe koji žicaju "dvi kune" za malo heroinske smrti. Iz tih koordinata izrasli su i Odron i Fractal Falus Teatar, dvije potpuno urbane jurišne jedinice koje, svaka na svoj način - miksajući lakoću i težinu, atakirajući na dijafragmu i pleksus - rastaču srce tame *Dioklecijanova* grada.

Sad možemo opet na predstavu.

Svidjelo mi se što u svoj toj anarhiji Odron pazi na jedinstvo radnje. Ne baš, ono, u aristotelovskom smislu, više onako prostorno, u longitudinalnom smislu: predstava je odigrana u Dioklecijanovim podrumima, a prva (od dvije) paralel-radnja zaista se, u stvarnom životu, odigrala na toj lokaciji: gdje je drugo Dioklecijan mogao organizirati seanse s dvorskim Čarobnjakom - koji ga cijelo vrijeme kusuri svojim vizijama - doli u ugodnoj hladovini svog podruma? I druga paralel-radnja - ona koja prati Čarobnjakove vizije - ima prostorni sinkronicitet: uprizoruje se, rekosmo, u Dioklecijanovim podrumima, a fiktivno se događa na Peristilu, kat iznad.

(Vizija je, inače, opaka: na djelu je pakleni plan građevinskog tajkuna Škarice da, u kooperaciji s korumpiranim Poglavarstvom, pomakne Peristil par centimetara u stranu & plasira beton i ostvari bespravnu intervenciju u gradsku jezgru & poslije lovu s Poglavarstvom & svoje sinove učini stupovima hrvatskog društva posljednjeg desetljeća drugog milenija. Tu valja napomenuti da je kao dramsko rješenje koje Čarobnjaka baca u vizije, a jednu paralel-radnju zamjenjuje drugom, izabran joint-element koji je, upravo zbog opisanog "duha Splita", tako nedostajao nedavnom filmskom projektu o Splitu *Da mi je biti morski pas*.)

I opet ludizam, hranjen insistiranjem Čelana & company na postupku "realizirane metafore". Primjerice, kad Baš-beton kaže da se *zavida* (u ST-narkomanskom slengu to znači da se čovjek više nego namirio svojom dozom), on će se na sceni i fizički uvrtati i svijati prema podu pozornice, baš kao *vida* koja se *zavidava* (iliti šaraf koji se zašarafljuje, iliti stol s tri noge). Ili, kad se publici želi pokazati kako narkomani *kljucaju* (u narkomanskom slengu to znači da se čovjek *zavida* i sad mu glava lagano, u đanki-drijemežu, pada put grudi), glumci će na sceni i fizički kokodakati jer, bože moj, zna se koje životinje kljucaju. Pa onda, kad Čarobnjak, komentirajući svoje vizije, kaže: "Brale, ala filma!", on i doslovno pritom vrti fotografski film, odnosno njegov negativ. Itd.

Nije mi legao jedino mali "pad napona" u završnici predstave, koji je, čini mi se, proizišao iz apliciranja nekoliko preslićnih skećeva zaredom; kao da je ruka (ruke) koja je provodila zadnje kraćenje pri kraju malo zadrhtala, omekšala. Tu svakako valja notirati da je predmetni kritičarski par predstavu gledao dan poslije premijere, te da kolaju glasine da je predstava naknadno skraćena upravo u tom dijelu.

Nikola Čelan, autor predstave - ujedno i jedan od glumaca - nije na scenu postavio stol bez jedne noge. To je varka iz naslova, posrijedi je čvrst tronožac, bez trunke nestabilnosti.

Ukratko: tu stvarni ljudi prizivaju duhove i onda ti duhovi prizivaju stvarne ljude, Platon u knock-downu, ja uživam.

Pile

Baš beton and the three legs of a table

Damir Pilić's text deals with the piece directed by Ivica Buljan and and performed by the company ODRON, based on the play *Baš beton and the Pillars of Society* by a young writer from Split, Nikola Čelan. The director insisted on a controversial approach - to stage a national theatre production with the members of the band The Beat Fleet and with non-professional actors.

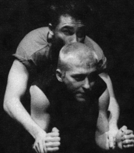
Izlaz iz EXIT-a

Kakav bih savjet dao glumcima? Najkraće rečeno:dajte molim vas izbjegavajte paroksizme: po njima smo ionako svi isti.
(Robert Bresson)

Uz premijeru *Istoka* Stevena Berkoffa u režiji Matka Raguža

PIŠE: NATAŠA GOVEDIĆ
SNIMILA: VLADIMIRA SPINDLER

Preglumljivanje, baš kao i podglumljivanje, na sceni mogu dati podjednako kredibilne rezultate: za prvu je stilistiku dovoljno svrnuti pogled na ekspresionistički teatar (ili operu); za drugu dostaje prizvati u sjećanje početak Antonionijeva filma *Noć* (1961). Ondje dvoje protagonista, za koje smo u ranijoj replici saznali da su supružnici, ulaze u maleni prostor dizala. Njihov miran i nijem, pritom i značajno distanciran te tjeskobno ukočen boravak u nelagodom nabijenoj "kutiji" prijevoznog sredstva, njihovo izbjegavanje pogleda i tobože nemaran (ali maksimalan) fizički uzmak od tijela partnera, konotira istu snagu "emocionalnog sadržaja" koja je sadržana i u hiperboličnom kriku katatoničkog tijela ekspresionističkog performera. U oba se slučaja radi o različitim *retorikama izvedbe*; ne i o "prirodnijim" ili "manje prirodnom" držanju glumca. Prirodnost kao "zbilja" u "čistom" obliku ionako nikada ne nastupa na kazališnim daskama ili pred filmskom kamerom (pitanje je čak i u kolikoj mjeri ono što zovemo izvankazališnim "ponašanjem" ulazi u red naučenih tehnika socijalne integracije); zbog čega je glumu i poželjno definirati kao repertoar ***medijacija i transformacija*** "zbiljskog ponašanja". Mimetizam, drugim riječima, u kazalištu nije u stanju raskinuti



Po meni najbitniji element glume: refleksiju izvođača o likovima, zasjenio je pokušaj doslovnog "skidanja" gesti s ulice ili "oponašanja" određenih klišeja huliganskog ponašanja; otud na sceni višak ishitrenog i preglasnog smijeha, prijeteći isturenih ramena, hoda nalik koračanju revolveraša iz kaubojskih filmova

s različitim tehnikama kreiranja iluzije. To katkad dovodi do pretjeranog identificiranja "dobre glume" s potenciranom stilizacijom: gledatelj ili kritičar "zna" da je prisustvao "velikoj" *glumijadi* ako "prepozna" uvjerljive maske glumačke idiosinkratičke gestike (Dustin Hoffman u *Kišnom čovjeku*) ili pak ponešto prenaglašenog - pa time i na neki način "idealiziranog" - imitiranja kôda određene socijalne ili kulturalne grupe (sjetite se samo nevjerojatne količine Oscara koji su popratili "prepoznavanje" izvedbe *Foresta Gumpa* Toma Hanksa). Prva EXIT-ova uspješnica, predstava *Dekadencija*, također je glumačkim sredstvima *tobožnjeg* socijalnog mimetizma tematizirala granicu razdvajanja radničke i aristokratske klase, pri čemu je dojam "artificijelne" uređenosti predstave bio dodatno učvršćen odlukom da *isti* glumci igraju protagoniste *i* više *i* niže društvene klase; skačući iz role u rolu na zvuk gonga. Naravno da svaki glumački "tipaž" podrazumijeva ukidanje kontradikcija odabrane društvene uloge: Nataša Lušetić stoga u *Dekadenciji* glumi: (a) jednodimenzionalnu, blaziranu damu ponosita držanja, karikirano sudržane i pristojne gestike te afektiranih, razmaženo/razvučenih intonacija ("dokonu kraljicu"), a k tome i: (b) jednodimenzionalnu priprostu kućanicu prostački zavaljenu u kauč te uvijek spremnu na pornografsku neposrednost držanja ("iscrpljenu kurvu"). Vilim Matula glumi "klasni par" obaju rola Lušetićeve, ali u ponešto ironičnoj to jest izvrnutoj verziji - on je, naime, muška prostitutka u pratnji "kraljice", a kućni tiranin te "kralj" u društvu kućanice.



Osim toga, hrvatska predstava *Dekadencije* nije toliko polagala na spolnu (*gendered*) politiku likova, koliko na *klasnu* liniju razdvajanja protagonista: aktivan odnos prema sebi i svijetu dopao je i mušku i žensku poziciju "kurve", dok je pasivno-rezigniran odnos prema sebi i svijetu karakterizirao i mušku i žensku izvedbu "tirana". Narativne *promjene* u predstavi *Dekadencija* podrazumijevale su da će Lušetićeva i Matula u sekundi izmijeniti držanje tijela te intonaciju, preskačući time i iz lika u lik te iz klase u klasu. Sami likovi, međutim, ostaju identični tijekom čitave izvedbe, a tragičnost predstave vjerojatno se dijelom nalazi baš u nemogućnosti njihove unutarnje promjene. Virtuozitet *Dekadencije* sastojao se, dakle, od neprekidnog klizanja izvedbe iz jednog ***umjetno stvorenog*** kôda u drugi, a tzv. "realističnost" uprizorenja nesumnjivo je nastajala kao rezultat brze te kompleksne igre ***izmjene uloga*** - ne i kao rezultat krajnje pojednostavljenih *oscenotvorenja* uloga uzetih zasebno. Istu metodu glumca "razdijeljenog" na nekoliko uloga (svaki s po dvije karikirano *muške* plus jednom karikirano *ženskom*) ponovili su i Raguževi *Izbacivači*, jedino se malo povećao broj njihovih transformacija. Paradoksalno, kritika je *Izbacivače* "prepoznala" kao predstavu koja odslikava *pravu stvarnost* (što god to značilo) vremena i prostora svoje izvedbe, gotovo uopće ne spominjući glumačke *komične shematizacije* (pa onda svakako i pojačane histrionske stilizacije): ni ne dovodeći čak u pitanje "stvarnosnost" prikazanog uzorka muške populacije, nogometno/navijački kadar tinejdžera te razbijačko/izbacivački kadar neobrazovanih tridesetogodišnjaka, s jedne strane, te tinejdžerskih "curki", tobože isključivo opsjednutih izgledom i potragom za brzopotrošnim seksom, s druge strane. ***Učinak realnosti*** i ovaj bi put nastajao kroz brza i domišljato zvukovno orkestrirana ***preskakanja glumačkih/socijalnih/stiliziranih kodova***: četiri glumca s po tri uloge tvore (najmanje) dvanaeset zona poigravanja reprezentacijskom moći teatra. Učinak realnosti, rekla bih, stoga ne proizlazi iz činjenice kako je glavno sredstvo EXIT-ove izvedbe *tijelo* (u najdoslovnijem smislu te riječi ili u smislu tijela kao društvenim simbolima neispisane ploče fizičkih datosti). Scensko tijelo, naime, u oku publike nikada ne biva pročitano kao "neposredan događaj" lišen reprezentacije, već biva percipirano u skladu s nizom komunikacijskih konvencija. EXIT doista i stavlja interpretativno težište na vrlo jake socijalne klišeje "utisnute" u određene, strogo kontrolirane, fizičke manifestacije.

II.

Kako je užitak u EXIT-ovim nadasve popularnim predstavama te Raguževim režijama od samog početka nastajao kao rezultat usredotočenja skupine na kolektivističke stereotipe ili *tipaže*, nije čudo da i najnovijom premijerom Berkoffljeva komada EXIT nastavlja u smjeru istraživanja prvenstveno socijalnih stratifikacija, no u ovom slučaju s mnogo manje razina estetske razrade originala. *Istok* je drama skučenosti njezinih protagonista u "bolne općenitosti" Klase, Spola i Generacije, a još i više drama "lažne" te neostvarive komunikacije između članova prikazanih grupa. Za razliku od ranije Raguževe režije Berkoffljeve *Dekadencije*, koja privid "slobode" stvara mimo diktata teksta i gdje se negacija dogmatično postavljenih **društvenih** uloga ostvaruje već i samom izmjenom **glumačkih** uloga pod ravnanjem istog izvođača, Raguž je glumačku podjelu *Istoka* izvršio po tradicionalnom principu samo *jednog* glumca po *jednoj* ulozi. Time nije samo ukinuta glavnica ***performativno*** određenog "učinka realnosti", nego je i pojednostavljen ionako klišejiziran Berkoffljev tekst o *šljakerskom* dijelu londonske populacije. Zagrebačka predstava ne može se odlučiti bi li govorila o londonskoj sredini (s londonskim nadimcima glumaca, londonskim nazivima ulica, autobusa i kafića) ili bi radije "prevela" engleski kulturni kontekst u hrvatske uvjete (ovo se posebno odnosi na jezik urbane zagrebačke *šatre* za kojim posežu na hrvatski jezik prevedeni likovi Lesa i Mikea). Naposljetku su na

sceni zadržane *obje* kulturalne sredine, kao svojevrsni *patchwork* prostora koji bismo najtočnije mogli definirati markerima "ni tu ni tamo" i dakle - nigdje *specifično*. Time dolazimo da paradoksalnog poništenja hiperkonkretnog Berkoffljeva dramskog kodiranja, a i do lažno "neutralnog" političkog dekontekstualiziranja drame. Nije iskorišten ni mitogeni potencijal drame: umjesto da promatramo klasičnu Berkoffljevu opsesiju, ***edipovsku zajednicu*** koja samu sebe sistematski razara zataškano incestuoznim vezama (važan dio teksta *Istoka* odnosi se na "slučajan" incest između likova Majke i Lesa pod okriljem mraka kinodvorane u koju su nabasali jednog popodneva, kao i na incestuoznu "diobu" iste djevojke između dvojice najboljih prijatelja, Mikea i Lesa), svjedočiti nam je ublažavanju obiteljskog nasilja kroz "simpatične" likove glasnog i razmetljivog Oca (u izvedbi Željka Vukmirice) te nervozne i izgubljene Majke (tumači je Slavica Knežević). Uloga pasivnom "ženskom" seksualnošću definirane djevojke Sylv dopala je Ninu Violić, s time da je njezina (ili lacanovska) čežnja za preobrazbom u "bolji spol" ići u muški rod - pod geslom kako je *dosta eksploatiranja: voljela bih biti eksploatator* - u Ragužovoj režiji odigrana kao "logičan izlaz" iz hijerarhije patrijarhata. U tom je smislu najteža pogreška režije sadržana u odbijanju da se ako ničim drugim, onda glumačkim inverzijama te transgresijama socijalnih očekivanja bar minimalno dovedu u pitanje opća mjesta destruktivne falokracije: Violićeva je na sceni prezentirana kao neupitan te "prekrasan objekt" muške žudnje u različitim *sexy* pozama pornorevija. Nadalje, Raguža i glumce kao da nije zanimala ni nasilnost starije generacije ***odzrcaljena*** u nasilju mlađe generacije, već jedino građanski "prihvatljiv" okvir besprizornog života radničke klase. Time je predstava upala u opasan *konformizam inscenacije*, nezgrapno nakalemljen na provokativan (izazivački makar i prostačkim sredstvima psovke) Berkoffljev tekst. Uloge Lesa (Franjo Dijak) i Mikea (Rakan Rushaidat) potvrdile su da stilizacija klasne role - primjerice Dijakovim pljuvanjem na pod - doduše izgleda "atraktivno" ili upečatljivo, ali istodobno i svodi lik na plitku bihevioralnu doskočicu. Čini se da je (po meni) najbitniji element glume: refleksiju izvođača o likovima, zasjenio pokušaj doslovnog "skidanja" gesti s ulice ili "oponašanja" određenih klišeja huliganskog ponašanja; otud na sceni višak ishitrenog i preglasnog smijeha, prijeteći isturenih ramena, hoda nalik koračanju revolveraša iz kaubojskih filmova ("Divlji zapad" ionako je oduvijek imao sva obilježja Berkoffljeva *Istoka* - što je također moglo poslužiti kao jedan od redateljskih ključeva inscenacije). Općenito možemo reći da Raguž kroz proces rada na predstavi dosista nije uspio stići ni do kakvog markantnog konceptualnog rezultata - pojedini prizori ostaju izolirani poput cabaret-skečeva čije bi pauze trebala popuniti sljedeća runda pića te ponešto čavrljanja s prijateljima



Kako vidimo, sam naziv skupine, s aluzijom na uvijek postojeći izlaz, nije uspio cijepiti EXIT-ovce od prelaganog ukopavanja unutar već poznatih performativnih terena; tim više što nema načina da se tzv. "zbilju" novinske crne kronike (Istok tematizira silovanje maloljetnica, rasizam, šovinizam) na scenu "premjesti" bez rada na kazališnoj dekonstrukciji nasilja

(što se u kazalištu ne događa, pa imamo čitav lanac "praznih hodova" predstave te nepovezanih scenskih prizora), a ozbiljnim promašajem držim i odluku da predstavu u cjelini uokviri početnim i završnim bubnjanjem izvođača po visokim limenim kantama - za koje nema ama baš nikakvog narativnog razloga. Tim više što jednostavan ritam bubnjanja ne možemo vezati za vrlo sofisticirane melodične vokalne dionice Berkoffljeva komada koje hotimično referiraju na glazbu Shakespeareova jezika (kao i na njezinu parodiju kroz psovke upućene "Ofeliji"/Sylv).

III.

Govorimo li pak o edipovskoj matrici potrage za zapriječenom spoznajom koja tragača ujedno i osljepljuje, za *prepoznavanjem* kao strategijom dramatičarova muškog poigravanja "zajedničkim dobrom" žena drame, naglasila bih da Raguževa režija *Istoka* odabire uzmak pred strašnim ili zazornim te tjeskobnim sadržajem komada. Glumci se nastoje *dopasti* publici, nastoje se zadržati na komičnim stilizacijama geste, nastoje pokazati "dobroćudnost" svojih "malih mržnji" prema Židovima i ženama; nastoje nas uvjeriti da malograđanština zapravo i nije nešto naročito zabrinjavajuće. Sa čim se mogu tek vehementno *ne* složiti: **meni se, naime, čini da je put do velikih mržnji popločan upravo tolerancijom prema "malim" mržnjama, koje kazališna umjetnost (umjetnost koja se uspostavlja *i* kroz estetsku *i* kroz etičku dimenziju) ima obvezu demistificirati, a ne učvršćivati.** Čini mi se da iznošenje nasilničkog tipa ponašanja na sceni ne smije proći bez kritičkog komentara sadržanog u *načinu izvedbe i režije*, inače zapravo nasilništvo promoviramo kazališnoj publici kao *poželjan* oblik identifikacije (glamuriziranje mačizma ionako obilježava novije izvedbe EXIT-ove predstave *Izbacivači*, a šovinističkom retorikom tobože "benignog" vrijeđanja žena vrvi i predstava Zijaha Sokolovića na stalnom repertoaru EXIT-a). Osim toga, *anagnorisis* ili *prepoznavanje* trebalo bi uključivati umjetnikovo *poznavanje* medija u kojem radi, dakle ne toliko oslanjanja na "život" kao inspiraciju umjetnosti, nego umjetnost kao učiteljicu umjetnosti. *Istok*, zaključimo, nije "vjerna slika" iz života proletarijata zagrebačke Dubrave, nego neuspjeh kazalištaraca da stignu do realizacije emocionalnih i značenjskih pomaka drame njezinom do kraja promišljenom izvedbom. Manjak, a ne višak izvedbenih identiteta dovodi do postepenog *zatvaranja* EXIT-ovih stvaratelja prema eksperimentu. Kako vidimo, sam naziv skupine, s aluzijom na *uvijek postojeći izlaz*, nije uspio cijepiti EXIT-ovce od prelaganog *ukopavanja* unutar već poznatih performativnih terena; tim više što nema načina da se tzv. "zbilju" novinske crne kronike (*Istok* tematizira silovanje maloljetnica, rasizam, šovinizam) na scenu "premjesti" bez rada na *kazališnoj* dekonstrukciji nasilja. Još kraće rečeno: promišljeno ne mora nužno biti i proživljeno, ali prikazano uvijek mora biti do kraja intelektualno proađeno. Rastanimo se s mišlju još jednog beskompromisnog kritičara mimeze i mimikriranja, Jeana Renoirea: *Nemojte gubiti vrijeme na takozvani stvarni život. Vi pripadate nama: glumcima, mimičarima, klaunima, huncutima. Jedini način na koji ćete naći sreću vodi preko pozornice, bilo koje platforme bilo kojeg javnog prostora, kroz ona jedina dva sata za vrijeme kojih ćete postati neka druga osoba i samim time istovremeno i svoje istinsko "ja".*

Exit from EXIT

In her review of Theatre Exit's production of Steven Berkoff's *East*, directed by Matko Raguž, the theatre critic Nataša Govedić draws attention to the unused layers of the text of the play and reproaches it for neglecting to determine the place of action (the British or Croatian social margin) and for the conformist staging resulting from eschewing the critical stance towards violence and social problems represented on stage.

MAIN(S)CREAM

J' accuse!

PIŠE: MARIO KOVAČ


Selemova *Dubravka*
foto: Davor Šiftar

Jeste li ikada posjetili *www.thehungersite.com sajt*? Na njemu možete najobičnijim pritiskom na gumb nahraniti gladno dijete u nekoj od siromašnijih zemalja svijeta (sponzori čije stranice posjetite zauzvrat plaćaju obrok umjesto vas) i pročitati zastrašujuće fakte. Statistike nam govore da na našoj planeti svakih 3.6 sekundi jedna osoba umre od gladi, a 75% od tog broja su djeca. Razlog tome je neravnomjerna raspodjela financijske moći. Na primjer, novcima koje građani SAD-a godišnje potroše na čips i pomfrit mogli bi bez problema nahraniti cijelo stanovništvo Afrike. Da ne duljim s tom mučnom temom, nadam se da ste shvatili premisu.

Novac nije pravedno podijeljen!

Ako ste dobar poznavatelj prilika u hrvatskom teatru, također vam je jasno o čemu govorim. Na projekt *Dubravka* nacionalne kuće službeno je potrošeno 500.000 kuna. Strah me i pomisliti kolika je stvarna cifra potrošenog novca. Pardon, jesam li napisao "potrošeno"? Mislio sam "proćerdano", "bačeno u vjetar", "sprženo", "spičkano"...

E, sad probajte zamisliti koliko novaca su od Gradskog ureda za kulturu dobili za prošlu sezonu svi nezavisni kazališni projekti i sve nezavisne kazališne grupe zajedno i dobit ćete stravičan nesrazmjer u brojkama. Na jednoj strani čitav niz nadahnutih, inspirativnih, kreativnih i nadasve modernih (dobro, dobro, možda sam se malo zanio, ne teku ni ovdje baš med i mlijeko, no shvaćate što sam htio napisati) predstava, performansa i izvedbenih ostvarenja, nasuprot jedne ogromne, sterilne, za osjećaj nacionalne pripadnosti uvredljive mastodontske crkotine, koja naprosto vrišti svojim neukusom i kičom. Kostimografija i scenografija kakve više ne viđamo niti na provincijskim svadbama, režijska rješenja koja se smatraju vulgarnima i zastarjelima čak i na susretima srednjoškolskih kazališta *Lidrano*, glumačka ostvarenja koja mogu proizvesti samo maliganima pomućeni umovi. Gundulić se u grobu jamačno vrtio kao na najžešćem vrtuljku, ražnju čak, u trenucima kasapljenja njegovih stihova, koje je bard hrvatskog kazališta interpretirao poput malog

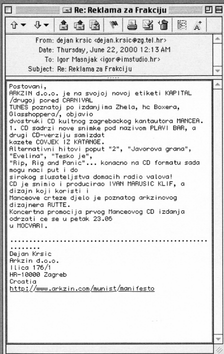

Selemova *Dubravka*
foto: Vlado Pondelak

Ivice, koji nije naučio pjesmicu napamet već ju je malo pročitao za vrijeme velikog odmora) i na sve to je potrošeno pola milona kuna, hej, **pola milijuna kuna, pola milijuna kuna** (ne mogu dovoljno naglasiti).

Poštovani čitatelji, bojim se da nisam svjedočio samo katastrofalno lošoj predstavi, nego i o promišljenom kriminalnom činu napravljenom u svrhu osiromašenja domaće kazališne scene od strane neodgovornih pojedinaca koji očito u svojoj obijesti, uljuljani u jasle državnih dotacija, ostvaruju svoje perverzne maštarije na daskama nacionalne kuće. Po mom mišljenju, netko bi za ovo trebao odgovarati krivično. Ako državno tužilaštvo neće podignuti optužnicu, apeliram na sve gledatelje da dignu privatne tužbe radi "nanesene duševne boli".

Oduvijek sam se divio kazališnim kritičarima koji su svoje primjedbe znali zaviti u konstruktivnu formu i slatkorječivo opomenuti autore (ne)djela na izvjesne propuste i nedostatke. Nažalost, ja nisam sposoban za tako nešto (nedostatak kućnog odgoja, bit' će!), pa pomalo nezgrapno, ali potpuno iskreno i bez zlih primisli apeliram na sve vas koji ovo čitate:

Molim vas, posjetite *www.thehungersite.com* bar jednom dnevno, a *Dubravku* ne posjećujte uopće! I svijet će postati malo ljepše mjesto, a vi ćete se osjećati bolje.


Re: Reklama za Frakciju
From: dejan krsic <dejan.krsic@zg.tel.hr>
Date: Thursday, June 22, 2000 12:13 AM
To: Igor Masnjak <igor@imstudio.hr>
Subject: Re: Reklama za Frakciju
Postovani,
ARKZIN d.o.o. je na svojoj novoj etiketi KAPITAL
/drugoj pored CARNIVAL
TUNES poznatoj po izdanjima Zhela, hc Boxera,
Glasshoppera/, objavio
dvostruki CD kultnog zagrebackog kantautora MANCEA.
1. CD sadrzi nove snimke pod nazivom PLAVI BAR, a
drugi CD-verziju samizdat
kazete COVJEK IZ KATANGE.
Alternativni hitovi poput "2", "Javorova grana",
"Evelina", "Tesko je",
"Rip, Rig and Panic"... konacno na CD formatu sada
mogu naci put i do
sirokog slusateljstva domacih radio valova!
CD je snimio i producirao IVAN MARUSIC KLIF, a
dizajn koji koristi i
Manceove crteze djelo je poznatog arkzinovog
dizajnera RUTTE.
Koncertna promocija prvog Manceovog CD izdanja
odrzati ce se u petak 23.06
u MOCVARI.
....
Dejan Krsic
Arkzin d.o.o.
Ilica 176/1
HR-10000 Zagreb
Croatia
http://www.arkzin.com/munist/manifesto



Omča oko vrata naslova

PIŠE: IVANA SAJKO
SNIMIO: HUGO GLENDINNING

Svijest o tome da postoje dani kada se ništa ne dogodi, dani koji ostaju zaključani između naših privatnih zidova kao besmisleno trošenje dragocjenog vremena, dani čija večer donosi tek zaključak o nemogućnosti da se pokrenemo, čine nas gotovo histerično zabrinutima za smisao naše intime.
Što radimo kada ne radimo ništa?
Kako uprizoriti neproduktivnost besciljnog jutra?

Možemo li si uopće dopustiti taj rubni trenutak u kojem bi preispitali situaciju našeg privatnog Ničega, odrekli se perpetuum mobile logike i zastali da se pogledamo u zrcalo. U tom slučaju ostajemo zakopani pred okrutnim odrazom, bez ijednog razloga da se pomaknemo, da promijenimo radijsku stanicu, da okrenemo neki dragi telefonski broj, da barem maknemo kosu s očiju, bez motiva da učinimo i najednostavniju odluku: da li se opiti ili otrijezniti.
Takav dan ne posjeduje priču, on je rastrgan u detaljima koje ne pamtimo jer ih smatramo neproduktivnim, tj. jer na njihovu produktivnost gledamo kroz društveno kodiranu svijest - svijest proizvoda koja se odlučno suprotstavlja mašti. Automatski ih potiskujemo u režanj koje reciklira neiskorišteno, u zaboravljen dio života koji je završio u entropiji, daleko od očiju. Ovdje nije riječ o potisnutim radnjama koje bi bile sramotne ili banalne, već o radnjama bez ikakvog deskripcijskog predznaka, bez usmjerenja; one su otupjele, neregistrirane, ugurane u svoje osamljeno bdjenje. Njihova je inscenacija oslobođena dekorativne uredosti iluzije, one kao da vise na golim sjecištima predstavljačke strukture - u odnosu spram scenskog vremena i prostora. Svaka je druga komunikacija proizvoljna.
Forced Entertainment razaraju započetu situaciju da bi je zatim protegnuli kroz dimenzije što su za nju bile predviđene - razorena slika ostaje u okviru. I u njemu se održava: raspadnuta ili nedovršena, rastrgana između glumaca koji glume da ne glume, koji naizgled, s potpunom mentalnom distancom, obavljaju svoje sitne namjere. Njihovo umijeće možemo i ne moramo uočiti, njihov glas možemo ili ne moramo čuti budući da nam ne prenose žanrovsko djelo čije prepoznavanje ovisi o transparentnosti scenskih elemenata, već nam upućuju vlastita tijela u realnom vremenu koje se na pozornici naglašeno rasteže, čini se usporenim te ironijski omotanim uokolo naslova -*Užitak*.
Omča oko vrata naslova.
Isprovocirane smrti užitka.
Pozornica otvara pukotinu nadrealne ukopanosti u trenutak koji ne ide prema naprijed, koji se ni ne ponavlja, već se održava jednostavnim trošenjem svake potencijalne akcije ili znaka.Takva se forma ne distancira od promatrača, prepoznajemo je putem one zatomljene refleksije što pripada našim izgubljenim danima. Već samom selekcijom tog sirovog motiva, beznačajnost je stavljena u kontekst značenja.
Detekcija apsolutnih ogoljenosti.
Ona se ne očituje samo u referenci spram privatnog iskustva promatrača, već i u refereriranju na samu teatralnost i širenjem semantičkog područja unutar kojeg prepoznajemo teatralno. Odbijanje kazališnih



Pozornica otvara pukotinu nadrealne ukopanosti u trenutak koji ne ide prema naprijed, koji se ni ne ponavlja, već se održava jednostavnim trošenjem svake potencijalne akcije ili znaka

normi ne znači ujedno i odbacivanje forme, već samo manipuliranje navikom njenog prepoznavanja.
Užitak je predstava u kojoj se igra druga predstava, tj. obje se predstave pokušavaju igrati na način da bivanje na sceni gubi svoj transparentan razlog.
Nepokretnost je upisana u težinu i dezorijentiranost fizičkog pokreta. Tijelo glumca ne pokušava biti kreativno, ono je preokupirano koliko mučnom, toliko i komičnom ustrajnošću da se održi u trajanju bez produktivne radnje i završetka. Tijelo je konkretno, izloženo, ostavljeno, amputirano kako od glumca tako i od lika budući da nijednom od njih u potpunosti ne pripada.
Njegova je osamljena krhkost besciljno položeno u monotoniju vremena.
Zavisnost o vremenu jasno se može iskazati duljinom glazbenih numera naspram onog što izvođači čine na pozornici. Glazba aficira tijelo svojim trajanjem, a ne samo ritmičkim odrednicama. I dok god se ona čuje, glumac će insistirati da nešto učini, bilo što, počet će se ponavljati, zastajkivati, gubiti... čekajući kraj kako bi ponovno mogao prijeći u potpunu pasivnost i nereagiranje na podražaje.
Slika praznine pretače se u fascinantano tonuće prema usporavanju: slučajan prostor, dirljive fragmente iskrenosti, monotoniju na rubu shizofrenije, spontana prelijevanja raspoloženja, banalne rečenice koje postaju parole i istine.
Istraživanje značenja prepušteno je publici. No ništa što zamislimo kao moguću interpretaciju odgledanog; bila to vizija nekog alkoholiziranog podrumskog slavlja pretvorenog u otužno lamentiranje posustalih slavljenika ili pak varijanta Sartreova pakla što sagorijeva u nikotinu, mamurluku i bezizlaznom sudaranju bezvoljnih zatvorenika, ne dovodi u pitanje točnost naše recepcije i primarnu intenciju predstave. Ona je čvrsto utemeljena u odmaku naspram historijskih i trendovskih kodova što ih je kazalište postavilo između sebe i gledatelja, tj. usadilo u gledateljevo očekivanje onog što bi kazalište trebalo biti, pri čemu je prepoznavanje teatralnog počelo ovisiti o predrasudi.
Struktura što je prakticiraju *Forced Entertainment* vraća se primarnim preduvjetima kazališnog predstavljanja te iz njih kreće u novom pravcu, prema radikalnom preoblikovanju predstavljačkih elemenata. Oni se dovode u minimalni stadij gdje jedva razaznajemo razlike između glumljenog i neglumljenog, pretpostavljenog i slučajnog, no činjenica točnog funkcioniranja izvedbene konstrukcije, prožimanja svih, pa i najprozaičnijih scenskih pomaka, interakcija tijela i vremenskog intervala upućuju na pažljivo promišljanje tzv. ničega.
Sirovost forme otkriva njenu geometrijsku točnost.
Slika *Užitka* zaglavila se u nekoj pukotini noći, na margini komunikacije koja između otupjelih subjekata stvara slučajnu interakciju. Svatko prostituira vlastito vrijeme, svatko boravi u vlastitom kutu gdje iskazuje indiferentnost spram konvencije da se definira, da do kraja srođi izgovorenu rečenicu ili da dovrši započeti pokret. No u destrukciji dizajniranog pretvaranja nalazi se jezgra smisla. Nalazi se tema i motivi pred kojima postojeći vokabular i načini ekspresije ostaju nemoćni i nijemi.
Ništa/vnost urbanog svakodnevlja nemoguće je predstaviti opisom, to je stanje koje ne prepoznajemo kroz njegovu sliku, već putem njegova funkcioniranja.



Obijesna djeca

PIŠE: DUBRAVKO MIHANOVIĆ

FORCED ENTERTAINMENT SU, POPUT OBIJESNOG DJETETA, NAMJERNO SRUŠILI VAZU (KAZALIŠTE) NA POD I RAZBILI JE, ODMAHUJUĆI RUKOM NA SPOMEN O NJENOJ VRIJEDNOSTI. NASTALE IH KRHOTINE NISU UČINILE SRETNIMA PA SU VAZU ODLUČILI ZALIJEPITI. PRI TOME SU POMIJEŠALI RAZBIJENE KOMADIĆE

"Kad će proći ova priredba bez kazališta,
ili ovo kazalište bez priredbe,
kad li ću se vratiti prebivalištu?"
(Fernando Pessoa, *Magnificat*, 7. XI 1933.)

Svinje sišu kravu!
(naslov iz *Večernjeg lista*, 28. lipnja 1999.)

1.
Forced Entertainment (u) svojim predstavama, prema vlastitim riječima, "pokušavaju pronaći smisao onome što vide i onome što osjećaju." Ako se pretpostavi da je ono što "vidi i osjeća" petero mladih Britanaca iz bivšeg industrijskog Sheffielda slično onome što "vidi i osjeća" većina gledatelja njihove predstave *Pleasure / Užitak*, smije se zaključiti da bi zajedničko "traženje smisla" moglo biti poučan i(li) barem zabavan doživljaj za obje strane. Težina riječi "smisao", međutim, onoga tko se s njom suoči i poželi joj zaviriti u dubinu (pa to još i brzopleto hrabro prizna) dovodi na sklizak teren - od mogućnosti da se otkrije ništa veća je samo mogućnost da se ništa ne otkrije. Teško je reći da li su Forced Entertainment otkrili ništa ili nisu ništa otkrili, no jedna od tih dviju mogućnosti svakako odgovara onome što su, kao tijek i rezultat svoje potrage, donijeli na scenu u svojoj predstavi *Pleasure / Užitak*. U oba slučaja teško se nositi s vlastitim otkrićem, a ako mu je namijenjeno i da se s nekim podijeli, treba ga vješto upakirati kako bi postalo pristupačno. Vjerojatno smatrajući kako se u sadržaju praznine najprirodnije zakoračuje istovjetnom formom, britanska je skupina unaprijed odustala od suvislog uobličenja svog boravka na sceni. Drugim riječima, odbijajući upakirati svoje "ništa" u "nešto", oni su (pošteno, rekli bi neki) vlastiti proizvod učinili teško prohodnim i za gledanje i za razumijevanje.

2.
Pozornica je zaklonjena starim, izlizanim, izbušenim zavjesama. Ispred njih, s lijeve strane, nalazi se stol s mikrofonom i gramofonom s kojeg će se tijekom predstave puštati glazba. Desna je strana prostora ispred zavjesa prazna. Kad se zavjese razmaknu (što će se tijekom predstave događati mnogo puta), pred gledateljem se ukazuje jednostavno i prilično neodređeno prizorište u kojem se, osim boca alkoholnih pića razbacanih uz rubove i nekoliko stolica, ističe manja školska ploča. Uz obično svjetlo, scenu osvjetljavaju i raznobojna svjetla koja se pale i gase u promjenjivom ritmu, ispreskidano. Na tako pripremljenom "igralištu" nalazi se petero izvođača / likova. Svi djeluju umorno, a uz to se čini i da se dosađuju. Bezvoljno ispijaju alkohol iz boca ili čaša. Muškarac voditelj zadužen je za mikrofon i glazbu koja iscrpljeno, na 45 okretaja, zavija iz zvučnika; rečenice koje izgovara čine se poput jalova pokušaja da se bilo što na sceni pomakne s mrtve točke uz koju se predstava, od samog početka, čvrsto priljubila. U očajničkom pokušaju promjene raspoloženja, voditelj poseže za pištoljem koji usmjerava prema trudnoj ženi - prvi put nema hrabrosti pucati, drugi put puca i pogađa je, no raspoloženje još dublje potone u sveobuhvatnu letargiju. Tu je i čovjek konj, tužna kreatura koja, nalijevajući si alkohol iz boce u oko, ili zbunjeno promatra prizore koji se



događaju pred njegovim očima ili, u trenucima kad želi da se i na njega obrati pažnja, demonstrativno povijajući kičmu baulja scenom. Žena u vjenčanici za to vrijeme po ploči kredom ispisuje poruke poput "EAT DICK", "FIST YOUR MONSTER", "GET YOUR OIL CHANGED", "BUST YOUR NUTS" ili "DIRTY WORK AT THE CROSSROADS", koje mogu, ali i ne moraju, biti u direktnoj vezi s onim što se događa na sceni. Treća žena šuti, s vremena na vrijeme zavitla nožem, sjedne pa ustane ili izvede poneki pseudo baletni pokret, uglavnom iz pozadine provirujući prema ostalima. Takvi se prizori variraju kroz predstavu, slobodno ulazeći jedan u drugi ili pak jedan drugog prekidajući naglim rezovima, te se čini nemogućim točno im odrediti početak, kraj i značenje.

3.

"MODERN LIFE, MODERN LIFE... DOGS TRAPPED IN THE BACKS OF CARS, TV DINNERS AND THOSE CANS YOU JUST CAN'T OPEN... LIKE, ER, NO ONE BELIEVES IN THE OLD GODS ANYMORE", kažu Forced Entertainment. Odustajanje od vjerovanja u "stare bogove" kod njih je, čini se prema viđenom u *Pleasure / Užitku*, postalo istoznačnicom odustajanju od vjerovanja u bilo kakve bogove, što je pak prizvalo i odustajanje od vjerovanja u život, odnosno njegov već spomenuti "smisao". Samim tim "smisao" izmiče i kazalištu, osuđenom na druženje sa životom i zavirivanje u ono što mu se nalazi ispod površine. Forced Entertainment su tako, na neki način, odustali i od vjerovanja u kazalište, barem u ono "klasično", sa svime što mu pripada. Uvukavši se na scenu, oni su odlučili iznutra razoriti ono što najčešće gledamo pod nazivom "kazališna predstava". Sve je opustošeno, ispražnjeno i izobličeno - i likovi i ono o čemu oni govore i ono kako o tome govore. Zbog toga je teško reći tko su, zapravo, osobe na sceni - jesu li to samo glumci / zabavljači koje promatramo (i koji sami sebe promatraju) u nekakvom iskrivljenom ogledalu, u kojem se glumi / zabavlja "prisilno", jesu li to možda likovi za koje nismo sigurni (i koji sami za sebe nisu sigurni) što bi trebali predstavljati ili je petorka na pozornici s pripadajućim joj svijetom zapravo stala negdje na pola puta između izvođača i lika, što je i sugerirano u najavi predstave ("prostor između izvođača i lika je nevidljiv pa vjerujete da je ono što vidite stvarnost u stvarnom vremenu"). Muškarac voditelj, čovjek konj, trudnica, žena u vjenčanici i žena koja šuti mogli bi biti bilo što od navedenog ili sve troje zajedno, a mogli bi biti i nešto četvrto (tko zna, možda u bauljanju čovjeka konja netko prepoznaje metaforu potrage za spomenutim "smislom"?). Isto je i s onim o čemu izvođači / likovi (odnosno predstava) govore. Jedini nazivnik svega izgovorenog možda bi mogla biti, u predstavi često ponavljana, rečenica "MODERN LIFE IS RUBISH". *Pleasure / Užitak* je "putovanje u noćni svijet - nepovezan, komičan i neobičan - portret suvremenog života viđen kroz tamne, iskrivljene naočale", kažu tvorci predstave. Forced Entertainment suvremenog čovjeka vide kao duhovno rascjepkanog i nestalnog, pa i svoju predstavu, koja se njime bavi, svjesno grade na isti način, namjerno je čineći neurednom i ostavljajući je u mraku. Nepovezanost i fragmentarnost, miješanje slobodnog nizanja slika snova s formom TV kvizova i kasnih radio emisija, nedostatak naracije i događanja, miješanje komičnog i tragičnog, suprotstavljanje i neočekivano spajanje teksta i slike, prizori koji se prekidaju na pola da bi se zatim ponovno nastavili odigravati iza spuštene zavjese, kamo možemo ali i ne moramo proviriti - "ima nešto od istine u tim trenucima koje volimo bez da ih potpuno razumijemo - u toj skupini prizora kojima je dozvoljeno, na neki čudan način, da samo postoje".

4.

U jednom je dijelu predstave trudna žena prisiljena odgovarati muškarcu voditelju na niz pitanja s temom života na Zemlji. "Jesi li kad bila na Zemlji?", pita on. Mada ispitanica odgovara potvrdno, jasno je da ispitivač (kao, uostalom, ni ona sama) nije siguran ni u što što se događa na njegovoj (i njenoj) planeti pa kreće od samog početka, dovodeći u pitanje i samu istinitost njenog postojanja. Praznina, kao temelj predstave i pojam koji se dosljedno provlači kroz sve njene prizore, tim pitanjem (bez obzira na odgovor) uspijeva, čini se, posve ispuniti sama sebe. Kad se i "EARTH" napisan na ploču utopi u "ništa", *Pleasure / Užitak* je postigao cilj.

5.

Forced Entertainment su, poput obijesnog djeteta, namjerno srušili vazu (kazalište) na pod i razbili je, odmahujući rukom na spomen o njenoj vrijednosti. Nastale ih krhotine nisu učinile sretnima pa su vazu odlučili zalijepiti. Pri tome su (opet namjerno) pomiješali razbijene komadiće i pokušali stvoriti novi uzorak, smatrajući da mogu nadmašiti stari. Dvostruka im se obijest, međutim, isprriječila na putu do uspjeha, tako da vrijednosti onoga što su slijepili podsjećaju samo na vrijednosti onoga što su razbili. Zato je *Pleasure / Užitak* sam sebi postavio nogu - umjesto da nas uvjeri u bilo kakav smisao svog razaranja, on nas je natjerao da se, s nostalgijom, prisjetimo razorenog. "Sadržaj torbe je uništen, prosut po podu - ljudi, fragmenti, bilješke, komadići. Nema načina da se poprave."

Dubravko Mihanović je dramski pisac

MARINOVI SNOVI - DUM!

POMACI - ODMACI - UZMACI

O hrvatskom kazalištu na izmaku devedesetih: 2. dio

PIŠE: MARIN BLAŽEVIĆ

Premda se drugi dio može čitati i neovisno o prvome, bilo bi dobro kad bi se zbog izbjegavanja možebitnih zabuna pokušalo uvažiti već predložena pravila igre (Frakcija # 12/13, str. 40), zatim jedno pravilo prilagođeno drugom dijelu, te k tome i dva dodatna nova pravila:

PRIJEDLOG IZMJENE PETOG PRAVILA: predstave pojedinih predstavnika *nove struje / protustruje* (u nastavku *N/P struje*) bitno se razlikuju, dok se unutar glavnostrujaških podvrsta uglavnom moglo razlikovati tek nijanse ili u najboljem slučaju varijante istoga. Stoga je neophodna promjena strategije kritičkog razmatranja: osobitosti pojedinih predstava pomoći će mi da progovorim ponajprije o poetikama i autorima tih predstava posebno (ne i o predstavama u cjelini!), a zatim i o *N/P struji* kao zasebnoj premda ne i zatvorenoj i jedinstvenoj cjelini unutar Predstave koju hrvatsko kazalište svim svojim predstavama izvodi - o Sebi.

PRVO DODATNO PRAVILO: Za uvjetno primjenjiv i nestalan naziv *N/P struja* važno je da zaživi samo u okvirima ovoga teksta i teme koju najavljuje naslov: *pomaci - odmaci - uzmaci* od *glavne struje*. Razdvojiti *novu* od *protustruje* je nemoguće: oni koje bi se moglo smatrati predstavnicima *protustruje*, zasigurno nisu više *novi*, ali bi se zato teatar koji rade još uvijek moglo nazivati *novim*, napose u odnosu prema domaćoj *glavnoj struji*; oni koji se pojavljuju kao *novi* teško da bi prihvatili i uopće izdržali tako radikalnu kvalifikaciju kao što je *protivnici*, a teatar koji rade kao i doba u kojem stasaju ne drži toliko do *novoga* koliko do (makar privida) *osobnoga*; no, u odnosu prema domaćoj *glavnoj struji* nema sumnje da je riječ o *inovacijama*. Tekstu je svejedno što oni o kojima piše privatno ili javno misle o sebi, svojim predstavama ili svojem odnosu prema *glavnoj struj*, pa možda i o pojedinim svojim kolegama u *struji* odnosno strujnoj podvrsti u koju su svrstani.

DRUGO DODATNO PRAVILO: prikriveni citat s neznatnim izmjenama, kao odgovor na brojne prošle i buduće nesporazume s pravilima i pravima (ovog) Teksta: *Svaki* tekst *znači stvaranje novog reda objekata, objekata stvorenih ne prirodnim tokom sila, nego pomoću pojedinih elemenata toga toka koje smo mi u svrhu stvaranja novooblikovanih elemenata u neku ruku izvukli iz njihova prirodnog sklopa.* Tekst *ne može izmisliti nove sadržajne elemente, on može samo elemente dane prirodom i stvarnošću kombinirati i spajati u nove, svoje oblike. Kod toga prijelaza u taj novi objektivni red, u red* potencijalno *estetskih objekata, mora doći do nekog ispuštanja, eliminiranja nepotrebnih elemenata stvarnosti, i po mjeri toga ispuštanja, po mjeri izbora između crta što nam ih pruža objekt u stvarnosti i njegove "mimezis" u objektu* tekstnomu, *u kvantiteti, tog eliminiranja, sastoji se stil* teksta.



B. Brezovec: *Cezar*
foto: S. Vitaljić

NOVA STRUJA / PROTUSTRUJA

Povijesno gledano, *N/P struja* hrvatskog kazališta u nekoliko se mahova pokušavala suprotstaviti i oduprijeti zasadama dramskog/literarnog/logocentričkog kazališta, ustoličenog u skučenom estetičkom obzoru *glavne struje* na mjestu jedne od triju neupitno vrijednih i, kako se pokazalo, svakome autoritarnome ideološkom sustavu lako prilagodljivih predstavljačkih vrsta. Preostale dvije su, zadržimo li se u relativno ne-trivijalnim sferama, opera i balet.

Premda se danas već pomalo zaboravlja, većinska stranka hrvatskog kazališta, *glavna struja*, bila je tijekom devedesetih što izravno a što neizravno u službi donedavno vladajuće političke stranke, ili, u najmanju ruku, zauzdana u zajedničkom ideološkom obzorju. Sklonost, prilagodljivost ili pokornost domaće *glavne struje* političkoj praksi koja je stabilnost i tzv. suverenost državne zajednice temeljila na gotovo apsolutnom autoritetu jedinog Oca Nacije, jednostranačkoj podobnosti i jednonacionalnom interesu pronalazila je svoje idealno kazališno okrilje u tradicionalno provjerenom i ovjerovljenom - najčešće naravno mimetsko-realističkom - dramskom kazalištu, kao estetičkoj kombinaciji koja je u svojoj ortodoksnoj varijanti još uvijek mogla, ako već ne i na semantičkoj, a ono svakako na razini hijerarhije i ovlasti subjekata koji je konstituiraju, preslikavati priželjkivanu sliku svijeta, odnosno Hrvatske. Kazališna predstava u takvome ideološkom obrascu ima biti tek izvršitelj ugođenih značenjskih naloga autora objavljenih za govornicom dramskoga teksta, ona je shvaćena tek kao puka materijalizacija njegove vizije svijeta, u kojem vlada pravilo da trenutačni poremećaj odnosa mora završiti makar prividnim raspletom, ali nipošto i promjenom odnosa; da će u najboljem slučaju gledateljem prostrujiti "drhtaj katarze" novograđanskog + nacionalnog tipa, ali ne i razbuditi se odveć subverzivna kritička svijest. Kazalištu je, dakle time, namijenjena uloga provodnika uzvišene duhovne tranzicije, obnovitelja neupitnih vrednota domaće ili svjetske literarne baštine koja će zatim, povratno, vidati rane premlaćenog nacionalnog bića, liječiti njegove komplekse provincijalnosti i bodriti ga u obrani od vanjskih neprijatelja. Da bi se takav povratak u imaginarni duhovni zavičaj uopće mogao makar scenski realizirati, većinska je kazališna stranka trebala tek učvrstiti i u doba prijašnjega društvenoga i političkog uređenja povlaštenu "shemu teološkog teatra" (Zuppa, inspiriran Derridaom: "pisac/Tvorac, redatelj/Tumač, glumac/Učenik"), hijerarhijski uređenu tako da na začelju izolira i kontroli podvrgne glumca/izvođača, prezentnog subjekta iskazivanja dramskog diskursa i tjelesno-stvarnog pogona njegove scenske izvedbe, prijenosnika klice neizvjesnosti i kontingencije u otprije predodređenu strukturu/plan "izravno aktualnog" (States) kazališnog predstavljanja, dakle, jedinog potencijalnog "unutrašnjeg neprijatelja" poretka utemeljenog na činjenici da u početku bijaše zapisana riječ (Autora, Tvorca, Oca, Vladara, Vrhovnika-Poglavara dramskog teksta), kristalna jasnoća koje naposljetku ipak mora biti zamućena u tamnim prostorima govorećeg tijela. Učiniti je što je jasnije moguće vidljivom, to je zadatak dramskog kazališta. A njegova je važna osobina predvidljivost. Ona razvija ugodan osjećaj da vladamo svijetom ili, recimo, Hrvatskom kao svijetom u malom.

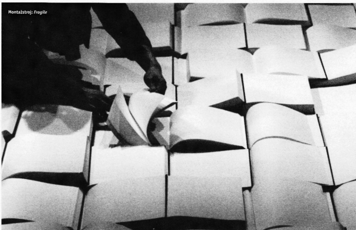
N/P struja, općenito govoreći, kritički preispituje temeljne konvencije kazališne predstave i navodne opreke u strukturi reprezentacije: fiktivno-zbiljsko, lažno-istinito, odsutno-prisutno. Svjesću i kazališno-izvedbenim dokazima o dvojbenosti strogog razgraničenja dovodi se u pitanje ontološka samouvjerenost, a time potencijalno i postojanost/opstojnost oprečnih entiteta: teatra i svijeta, izvođača/glumca i lika, znaka i referenta, tijela i teksta (dramskog, verbalnog ili semiotičkog, predstavljačkog, ali uvijek shvaćenog kao "mreža značenja"). Da bi uopće mogla raditi na takvom nenapisanom kritičkom i istraživačkom programu, *N/P struja* mora najprije *stresti* i *urušiti* dramski tekst, to leglo mogućeg fiktivnog svijeta predstave i njezinih značenjskih smjernica, taj ideološki, a latentno i aktualno politički kontrolni mehanizam koji se, često i posredstvom redateljeva interpretativnog metateksta, nadvija nad cjelokupnim predstavljačkim tekstom predstave ne bi li osigurao, štoviše, nametnuo, prisutnost tekstopišćeve riječi/glasa u kazališnoj komunikaciji. Književno-dramskom tekstu, kao izvedenici jezika, navodno primarnog i najmoćnijeg komunikacijskog sustava kojim raspolažemo (Lotman), *N/P struja* osporava stečene ovlasti i često ga izlaže napadu neverbalnih sustava, u kojima središnju (subverzivnu) ulogu zadobiva tijelo. Verbalno-tekstni materijal predstave *N/P struje* nastaje tek kao naknadni produkt različitih drukčijih procedura "pisanja" - od kojih su najčešće improvizacija i/ili krpež - u procesu nastajanja cjelokupnog predstavljačkog teksta predstave, koji se, napokon bez nadzora prvobitnog autora, tvorca dramskog teksta, često u sebi rasipa, ne usnijevajući niti htijući zauzdavati ustreptalo semiozičko gibanje svojih znakova oslobođenih potrebe da skončaju u otprije za/pro/pisanom, jasno vidljivom značenju - barem dok ne dospiju u djelokrug gledateljeve interpretativne inscenacije.

Oba odlučna odmaka od dramskog kazališta mogu se postići tek kada se hijerarhijski raspored njegove teološke sheme zamijeni novim odnosima (pa potencijalno i novom hijerarhijom) između ključnih elemenata kazališta kao prvenstveno izvedbene i predstavljačke umjetnosti, a ne tek vizualno-auditivnog dometka dramskoj, literarnoj umjetnini. U središte se stoga najčešće postavlja izvođača/glumca, ranjiva ali i strastvena igrača, sada često poticanog, željnog i voljnog da u proces nastajanja predstave investira pa tako i proširi, preispita i re-definira vlastita (pseudo)autobiografska iskustva, siguran da će odgovori na pitanja koja nas zaokupljaju a njega se tiču, "tko kaže - ja?" i "što će učiniti tijelo?", zauvijek ostati nesigurni.

Osvijestiti i osvjetliti, ali ne i izvedbeno preispitati takve nedoumice znalo je, katkad već na razini samoga dramskog teksta, i glavnostrujaško kazalište, zaključno ipak sklono, i nakon satiričkih nepodopština, liberalnije interpretativno raspoloženja ili rijetkih metateatarskih doskočica, podati se smirujućim odgovorima i prepustiti se pravilima dramskog, teološkog teatra, generatora, naratora i promotora "iluzije stvarnosti koja je stabilna i društvenog poretka koji je dostatan i neosporiv" (Vanden Heuvel). Kako, naime, raskrinkati dominantni ideološki diskurs pukim udvajanjem njegova auto(r)kratskog sustava, replikom koje se čak i možebitni kritički naboj, (pred)vidljiv na tematskoj i narativnoj razini, istom rasplinjuje pod pritiskom okamenjene hijerarhijske strukture, unutar koje su ovlasti konstitutivnih subjekata otprije strogo zadane? Jedino na što demokratičniji glavnostrujaši mogu pristati preraspodjela je moći u svrhu ravnoteže između primarnog (pisac) i sekundarnog (redatelj) autora, ali samo pod uvjetom da se ne ugrozi i njihova zajednička superiorna pozicija spram izvođača/glumca, svedenog na ulogu izvršitelja direktiva viših instanci.

Svojim različitim modusima i intenzitetima sumnje u utjehu zaključka i konačnost poretka dionici *N/P struje* hrvatskog kazališta devedesetih manje-više spontano, u specifičnom ideološkom okružju i usprkos razvidnom savezništvu represivne politike i dramskog kazališta, ipak formiraju makar virtualnu, makar razjedinjenu, frontu izravne ili neizravne političke kritike, koja odbija ne samo jedno, nego i svakostranačko okrilje, te pristaje nastupati jedino u ime "neutvrđene opozicije" (Melchinger). Takvo kazalište neprestano potpiruje stanje napetosti i odupire se svakom sustavu koji pretendira na neumitnost i dugovječnost. Ono ga suočava s mogućim/skorim raspadom ili, u najpovoljnijem slučaju, restrukturiranjem. Zato se takvo kazalište i u Hrvatskoj devedesetih, kao i sedamdesetih i osamdesetih, pokušavalo ušutkati zabranjivanjem, ignoriranjem, zakidanjem financijske potpore, zadržavanjem u rubnim institucijama ili prepuštanjem neizvjesnom opstanku izvan institucija, podcjenjivanjem relevantnih uspjeha izvan nacionalno-državnih granica.

Načelno, dakle, *N/P struja* provodi (ili, nažalost točnije, pokušava provesti) estetički, a s time u uzročno-posljedičnoj vezi ideološki i politički prevrat prema post-logocentričkom, -literarnom, -dramatskom, -tekstualnom kazalištu. Različite varijante dramskog kazališta zamjenjuju se



hibridnim izvedbenim formama koje samo donekle opisuju nazivi kao što su: plesno, mimsko, koreodramsko, glumačko, dekonstrukcijsko, *intra*kulturalno, ikonoklastičko, performativno kazalište ili, pak, "pokazališteni perfomans" (Milohnić, gotovo u šali). Ipak, valja imati na umu da mnogi zalaze u djelokrug *N/P struje* tek usputno, e da bi se nakon kratkotrajnog pomicanja/odmicanja vratili u siguran zagrljaj dramskog kazališta, uzmičući pred rizikom (nastavljanja) istraživanja.
I unutar *N/P struje* potrebno je razlučiti barem tri zasebne strujne podvrste.

oni koji ne odustaju

Prvoborci hrvatskog alternativnog kazališta, Branko Brezovec, Ivica Boban i Damir Bartol Indoš, već skoro trideset godina uporno i kontinuirano djeluju u *N/P* strujnom polju; istina, s različitom mjerom dosljednosti i spremnosti na evoluciju vlastitih, dakako, stubokom različitih estetičkih i tematskih interesa. Usto, činjenica je i da se Brezovec i Indoš, uz Boruta Šeparovića, i danas iskazuju kao najradikalniji i najodlučniji protivnici glavnostrujaškog literarnog kazališta, do te mjere da ga bespoštedno razaraju (Brezovec) ili u potpunosti rade mimo njega (Indoš i Šeparović).

Samo u drugoj polovici devedesetih **Branko Brezovec** režirao je desetak predstava i u njima iskušavao, iz istog kritičkog stava i estetičkog opredjeljenja proizašle, ali u samoj provedbi često veoma različite postupke kršenja temeljnih zakona dramskog/literarnog/logocentričkog kazališta, denunciranja i destabiliziranja teološke shema takvoga, ali potencijalno i vlastita teatra. Na izmaku devedesetih Brezovec prolazi kroz svojevrsno prijelazno stvaralačko razdoblje i najavljuje mijenu vlastite kazališne poetike: krajnje pročišćena forma i izvedbena stega od stila ekspresije do strogo zacrtane dramaturgije mizanscena, proksemičkih, kinezičkih i paralingvističkih znakova u predstavama $El_1Ec_2Tra_3$ i *So,So*; intimističko-pseudobiografska tematika u *So, So* s jedne strane, a s druge socijalno i nacionalno spektakularno-melodramatska, premda *intra*kulturalno (Bharucha) osviještena i kritički ironična, etno-opera *Pečalbari*, svojevrsni glavnostrujaški projekt, ali na makedonski način.
Ipak, zadržao bih se na *Cezaru*, reprezentativnoj predstavi na Brezovčev način, u kojoj se heterogena tekstualna smjesa spravlja supostavljanjem i suprotstavljanjem, preklapanjem i prožimanjem žanrovski, tematski, stilski, kulturalno i povijesno naizgled nespojivih (isječaka) tekstova, da bi zatim bila podvrgnuta simultanom razaranju i ponovnom preoblikovanju, neprestanom "pozitivno terorističkom" (Pavis) referencijatnom transformiranju i citatnom transplantiranju iz konteksta u kontekst, a sve uz pomoć intermedijalnih montaža u zahuktalom dramaturškom stroju predstave, iz kojeg su čak uklonjene projekcije slika/tekstova/filmova na zaslone i zidove, inače uobičajene za Brezovca, ali ovdje nepodesne jer ne mogu neposredno-aktualno sukobiti gledatelja sa stvarnim tijelima i riječima izvođača, inficiranim (nacionalnom) kulturom i ideologijom i nabijenim agresivnom energijom koja se svakog trena može osloboditi i buknuti u zločin i/ili kanalizirati u politiku.
Očuđujuće-opčinjujuće, naizmjence ili istodobno izvođači *Cezara* kombiniraju barem četiri različita modusa predstavljanja i rastavljanja likova: ironizirajuću demonstraciju i citiranje njihovih postupaka i stavova, povremenu identifikaciju s prskotinama njihove moguće fiktivne (pod)svijesti, silovite nalete razuzdane osobne predstavljačke strasti ili naprosto pokazivanje rada sirovoga izvedbenog materijala kao proizvoda stvarnog ili hinjenog diletantizma.
Takva naizgled razuzdana, a naizgled polifonijski montirana igra označavanja stalno širi i preorava referencijalno polje predstavljanja, izaziva neprestane eksplozije značenjskih jezgri unutar hipertrofiranog intertekstualnog organizma predstave i prijeći njezino konačno pokoravanje u koherentnom i suvislom interpretativnom sustavu/tekstu. U teatru Branka Brezovca stalan

je i neupitan samo radikalan kritički stav prema svakom usustavljivanju i svakom poretku, estetičkom, etičkom, političkom, ideološkom, koji pretendira na nepromjenjivost i dominaciju, a o vlasti da i ne govorimo. Zato je tijekom devedesetih Branko Brezovec, baš kao i Borut Šeparović, svoje najvažnije projekte mogao realizirati samo izvaninstitucionalno ili izvan Hrvatske.

Redateljicu **Ivicu Boban** nije lako priključiti ni jednoj podvrsti *N/P struje*, ali niti nekoj od podvrsta domaće *glavne struje*. Kako, uopće, u području interesa iste autorske osobnosti pomiriti takva imena kao što su, primjerice, Müller i Fabrio, ili predstave poput lokal-patriotski sentimentalnog, plitko-satiričkog *Dubrovačkog skerca* i okrutne, beskompromisno sarkastične, gotovo samoubilački spektakularne *Medeje*? Ivica Boban sklona je, kao na primjer u dopadljivoj *Almi Mahler*, ambicioznijem, premda mjestimice dramaturški nedovoljno pomno razrađenom intermedijalnom i intertekstualnom obogaćivanju semantičkog potencijala predloška, te odveć opreznim metateatrskim komentarima pomoću jukstaponiranja različitih predstavljačkih žanrova. Međutim, za "program" *N/P struje* relevantni su njezini prilozi druge vrste. U opisu djelovanja Ivice Boban nemoguće je i u devedesetima zaobići njezin uporan i kontinuirani rad na školovanju glumaca, ali u području scenskog pokreta i izražavanja tijela/tijelom, čini se sporednom u zadrtologocentričkom obrazovnom modelu Akademije dramske (!) umjetnosti. K tome valja dodati i dvije značajne predstave, od kojih je prva nastala upravo kao rezultat rada studenata u Bobaničinim radionicama. *Kako sada stvari stoje* prva je predstava u devedesetima koja na pozornici repertoarnog kazališta dovodi izvođača koji u formi ispovijednog monologa (hini da) reprezentira sama sebe. Heterogen izvedbeni sastav predstave (ples, mima, karikatura, maska, kratki dijaloški prizori, igra objektima na sceni itd.), prikupljen tijekom procesa naukovanja mladih glumaca uz pomoć različitih vježbi improviziranja, tematizira temeljnu moć predstavljačke umjetnosti da oblikuje te lako preoblikuje fiktivne likove, ali i njezinu istodobnu nemoć da naslagama kostima i krinkom potpuno prekrije izvođačevo vibrirajuće tijelo, potisne teško odoljivu potrebu da se oglasi, razotkrije, prikaže on sam, glumac Osobno.
Rezalište brodova kao prizor monumentalnog metaforičkog naboja u kojem se ima odigrati tragedija Medeje, prenesena u kontekst poslijeratne Hrvatske, ali i uopće ekološki devastirana suvremenog svijeta, najsmjeliji je odabir ambijenta neke predstave "na otvorenom" još od vremena Magelljeve *Elektre*. Euripidov tekst doslovce je bačen u sveprožiruću huku i škripu strojeva tvornice cementa prislonjene uz rezalište i dok podrhtavanje tla i fijuci vjetra što raznosi smrad najavljujuju kataklizmu, u mješini tog teškoindustrijskog tutnjećeg čudovišta samo se još razabire njegova daleka jeka. Zamuknute riječi i otupjela tijela već su u završnoj fazi probave, dojavljuju fragmenti Müllerova teksta ucijepljeni u tkivo predstave, prije negoli će i sami završiti na smetlištu. Baš kao i ta najbolja Bobaničina predstava nakon proročanske *Hekube*, ugušena već s trećom reprizom na Splitskome ljetu.

Predstave **Damira Bartola Indoša**, naravno, u podlozi nemaju literarni tekst, ali redovito nalaze poticaj u sasvim konkretnoj, traumatičnoj socio-političkoj situaciji i njezinim metaforičkim preobrazbama ili metonimičkim opisima pronađenim u motivima istinite ili fiktivne priče, katkad i anegdote, propuštenim zatim kroz organizam izvođača i prerađenim u posvećen psihodramski i fizički teatar, natopljen osobnom simbolikom i gotovo bespoštednom energijom koja tek uz obilate viškove uspijeva istisnuti naznake značenja. Takav je intenzitet neophodan radi prekoračivanja vlastitih i povratno gledateljevih (svjedokovih) psiho-fizičkih mogućnosti i ograničenja. Unatoč svojoj privatnosti, neproničnosti i entropičnosti, čini mi se da Indoševi nastupi vape za (re)akcijom, prije svega onom interpretativnom, pa ih takva osobitost, te razvidna, upravo hiperbolična retoričnost radnji, slika i zvuka, premda fragmentarna i prigušena ali ipak narativna pozadina, kostimi, scenografija i, napošljetku, činjenica da se "ne prekoračuju ovlasti što ih jamči kazališni ugovor" (Čale-Feldman), približavaju kazalištu ili u najmanju ruku praksi *pokazalištenja performansa*. Ono što Indoševe predstave ipak sidri u umjetnosti performansa, pored njihove autoreprezentacijske intencije, jest tretman tijela: "Deformacijsko tijelo razgrađuje vertikalu tijela - dedivinizirati tijelo, svesti tijelo na regresijsku prasliku 'subnormalnog' tijela: performer kao *deformer*, onaj koji nagrđuje, unakazuje, deformira sliku tijela. Deformacijsko tijelo je tijelo apstraktnih pokreta, pokreta koji 'za-vraćaju' Tijelo u njegov *početak*." (Marjanić)
Nedavno je Indoš iskoračio iz vlastita izoliranog, zatvorena samo(de)konstruirajućeg kruga i izveo performans *Čovjek-stolac* u polimorfnom predstavljačkom kontekstu Pristaševih *Ispovijedi*. Umetnuta izvedba najednom se prometnula u okvir i kohezivnu silu predstave-eseja o umjetnosti-mediju kazališta. Indoš je konačno dobio odgovor: u početku (teatra) ne bijaše riječ, nego tijelo u grču. Okruženo svjedocima i njihovim riječima koje ga pokušavaju o(t)pisati.

Premda generacijski mnogo bliži Jelčiću i Baletiću nego Brezovcu ili Ivici Boban, **Borut Šeparović** jedini je od onih koji su se *N/P struji* pridružili u devedesetima, a koji je tijekom cijelog svojeg dosadašnjeg rada, od prve do posljednje predstave, beskompromisno ustrajao u svojim radikalnim estetičkim ambicijama nasuprot domaćoj dramsko-kazališnoj, ali i plesnoj *glavnoj struji*. Šeparović je jedini predstavnik *N/P struje* nove generacije koji već zaslužuje stati uz bok *onima koji ne odustaju*.
U predstavi *Fragile* kroz temu krhkosti identiteta (obrađenu uz pomoć motiva priče o preobraćenju Pavlovu) provlači se i pitanje odnosa tijela i teksta. Na prvi pogled čini se da je hijerarhijski odnos znakovnih sustava unutar dramskog teatra izmijenjen izokretanjem jedne od temeljnih opreka: verbalni iskazi, uglavnom citati tekstova manifestnog karaktera, sada najčešće djeluju kao semantički produžeci na pokretima tijela i tako kao da samo potvrđuju njihovu narativnu i uopće referencijalnu pozadinu. Međutim, odnos tijela i teksta u predstavi *Fragile* pokazuje se kao daleko složeniji. Nesumnjive ovlasti autora (redatelja, odnosno koreografa) kao selektora izvedbenog materijala prikupljenog tijekom gotovo dvogodišnjeg procesa rada na temi/predstavi, ipak se zaustavljaju na rubovima tijela izvođača, ondje gdje prestaje autorova moć upravljanja znakovima i značenjima: on može odrediti, uvježbati, disciplinirati pokret (kojim tijelo ispisuje svoj tekst), ali ne i postaviti se između, metaforički i doslovno, gole prisutnosti izloženog tijela i ranjavajućeg pogleda gledatelja, koji će tijelo napošljetku upisivati u vlastiti ideološki sustav, ali i moći skrštiti svaku njegovu čežnju da se zakloni iza nekog identiteta. No, krhkost tijela u žrvnju teksta, premrežnog kulturnim, socijalnim, političkim, nacionalnim, rodnim i inim kodovima, ujedno je dokaz njegove i slabosti i snage. Tekst lako ovladava tijelom, ali ono povratno i podriva stabilnost te vlasti kada se u trenutku njezina najvećeg trijumfa poda novome tekstu, "piše" vlastiti mnogoznačni tekst ili se pak iznenada prepušta protoku želja, biva mjestom "prolaza energetskih struja koje protječu kroz njega a da se nikada ne zaustave u utvrđenom značenju i prikazivanju" (Féral).

Oni koji ne odustaju, svatko dakako u razmjeru s prirodom i intenzitetom vlastita estetičkog i političkog otpora, na izmaku devedesetih i dalje su na svojim starim pozicijama u odnosu na institucionaliziranu glavnostrujaško te vlastodržačko kazalište. Branko Brezovec, još uvijek isključen iz institucija hrvatskog kazališta, u vlastitoj se sredini institucionalizirao isključivo u zakrilju Eurokaza, a ključne svoje projekte realizira u inozemstvu ili s inozemnim koproducentima, i dalje najčešće u Makedoniji (sa statusom oduvijek negiranim u Hrvatskoj), ali i u Engleskoj te uskoro u Njemačkoj i Norveškoj. Ivica Boban, vjerojatno zahvaljujući vlastitoj poziciji relativne "neoprediljenosti", prolazi daleko najbolje, no čak su i nju uredno zaobilazile institucije u kojima se bila ugnjezdila (i još se uvijek gnijezdi) politički kompromitirana ravnateljska klika, zagrebačka kazališta (osim Teatra &TD) i Dubrovački ljetni festival. Damir Bartol Indoš, sve do *Ispovijedi* začahuren u vlastitu radionicu (na sebi), puno je bliži ionako u nas marginaliziranoj zajednici umjetnika

performansa nego bilo kojoj kazališnoj instituciji, pa čak i Eurokazu, koji mu je, ne tako davno, samovoljnom programskom amputacijom pred nosom zalupio vratima, a da bi ih istom raskrilio Emilu Matešiću. Slučaj Boruta Šeparovića i Montažstroja uistinu je tragičan: u hrvatskom kazalištu oni samo gostuju, i to rijetko. Moglo bi se reći da Montažstroj za hrvatsko kazalište ne postoji! A vjerojatno već vrijedi i obrnuto.

oni koji tek postaju oni koji ne odustaju... te oni koji već posustaju

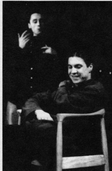
Tko na izmaku devedesetih *N/P struji* ulijeva novu snagu? Kakva se, ako ikakva, *nova* alternativa suprotstavlja jedinom glavnostrujaškom modelu kazališta, nazivamo ga dramskim/literarnim/logocentričkim, i njegovom ideološkom zaleđu?

U početku se najviše nade polagalo u glumca, ali ne kao izvođača vlastite osobnosti izložene samorazmatranju i pogledu drugoga - gledatelja, nego kao glumca samopromaknutog u redatelja, koji se (samo) za početak osmjelio ukinuti imperijalizam riječi, a time i dramskoga teksta, te ih podvrgnuti govoru (!) tijela, zvuka ili "oživljenih" objekata.

Teatar Exit **Matka Raguža** danas nalikuje na tematski, žanrovski i izričajno urbanizirano Histriona, premda je u početku bilo naznaka da bi se moglo krenuti drugim putem. *Dekadencija* je uistinu bila najuspješniji "off-hit" domaćeg izvaninstitucionalnog kazališta u devedesetima. No, potom se na Exitovu repertoaru izredalo više "hit" nego "off" predstava. Moglo bi se reći da su *N/P* ambicije sahnule kako se smanjivao i angažman **Nataše Lušetić** u tome kazalištu. Već je "revijalni štih" *Izbacivača* narušio ravnotežu između sofisticirano-sirovih riječi i referencijalno preciznog mimskog pokreta, inače pomno provedenu u *Dekadenciji*. Najznačajnijim projektom Exita i dalje ostaje Lušetićin *Imago*, autorska predstava koja mimski teatar pokušava odvesti preko njegovih kodnih ograničenja. S jedne strane, svoju potrebu za jasno označenim referencijalnim poljem takav teatar naposljetku jedino može realizirati transkodiranjem u verbalni tekst, dok s druge strane, upravo prisutno tijelo, kojim se mima služi kao sredstvom proizvodnje znakova raspoređenih u određenu simboličku strukturu, sadrži i ogroman ne-sistemski, ne-semantički, ne-diskurzivni, čisto energijski naboj, pa se njegovim otpuštanjem u tijek izvedbe lako može narušiti značenjski sustav koji uz pomoć vlastita jezika hoće izgraditi i učvrstiti doslijedna mimska predstava.

Lušetićka je ubrzo otišla iz Hrvatske, a uz pomoć Exita opet se aktivirao **Željko Vukmirica**, no njegov *Mr. Single*, premda bi se moglo pomisliti suprotno, logocentričkom kazalištu pronalazi tek prividnu alternativu: semiotičke funkcije verbalnog jezika odveć doslovno su zamijenjene

Jelčić/Rajković: *Usporavanja*
foto: N. Šolić



transparentnim neverbalnim jezikom, poprilično banalnom kombinacijom pantomimičkog pokreta i onomatopejskih zvukova investiranih u raskuhanu priču o svakodnevlju otuđenika. S predstavom *East* Matko Raguž dokazao se kao konvencionalni dramsko-kazališni redatelj relativno nekonvencionalnih "off" tekstova, sklon socijalno kritičkim temama, ali uvijek u paketu s komercijaliziranom provokacijom i lakom/brzom zabavom. Zahvaljujući svojim poduzetničkim sposobnostima te političkoj bezazlenosti svojih predstava - koju u sve većoj mjeri osigurava i njihov teološki ustroj, tek lagano uzdrman naglaskom na virtuoznoj glumačkoj izvedbi fiktivnog lika, ali ne i na samome izvođaču - Matko Raguž za naše je uvjete nevjerojatnom brzinom okućio, uljepšao i institucionalizirao svoje kazalište, o kojem se kao o dijelu *N/P struje* može razmišljati još samo zahvaljujući njegovim (sve u svemu, skromnim) zaslugama iz sve dalje prošlosti. Ipak, hoće li nas iznenaditi nova predstava Nataše Lušetić, *50 %*, uskoro bismo mogli saznati.

Treći član ekipe *Dekadencije*, **Vili Matula**, duže se vrijeme pokušavao skrasiti na izvan-institucionalnoj sceni, a onda se iznenada pojavio s (panto)mimsko-pripovjedačkom monodramom *Münchhausen*, u podtekstu koje se moglo iščitati i autotematizacijska intencija, napose kada je riječ o glumi kao (stvarnoj) izvedbi laži. Kako je u osnovi riječ o projektu niskog estetičkog rizika i izrazito izvođačke umješnosti, Matula je postigao znatan uspjeh, no od njega možemo očekivati i više istraživačkog avanturizma u području neizvjesnog.

Rene Medvešek sve više se udaljava od metateatarske utopije i istraživanja u području privatnog jezika izvođača, a sve je bliže klasičnom dramskom kazalištu za djecu, doista razoružavajuće maštovitom i dobrohotnom, u kojem osnovne motive svojeg teatra - "ekologija, (dječja) priča i ljubav u raznim rasporedima" (Buljan) - sve češće intonira u kršćanskom duhu. *Hamper* do danas ostaje Medvešekova najznačajnija predstava. Razjedinjena komuna skitnica, stanovnika nekog smetlišta, sve veći stupanj zajedništva oko pomoći drugu u nevolji postiže postupnim prevladavanjem vlastitog autizma i međusobnih antagonizama upoznavanjem i uvažavanjem osobne simbolike i individualnih jezičnih sustava svakog pojedinca, sličnih već kodiranim, ali još uvijek neartikuliranim zvukovima koje proizvodi dijete učeći govoriti prirodni jezik. Verbalni tekst kao tradicionalno privilegirano sredstvo kroćenja i nadziranja semantičkog potencijala predstave ne može u potpunosti zahvatiti i neutralizirati kodove privatnih jezika, dohvatiti sadržaje koji se neposredniје mogu prenijeti samo slutnjama novih riječi, alternativnim jezikom u neprestanom nastajanju. To je dokazala i kazališna predstava (!) koja se izvodi u predstavi *Hamper* kao "eksperimentalni" projekt "ekološkog" liječenja razjedinjene i konfliktima razdirane zajednice. Premda je začet slično kao i *Hamper*, u uzorku neke priče i/ili iskušavanju neke polazišne i brojnih privremenih ideja, već je *Nadpodstolar Martin* doveden do čvrste strukture koja zahtijeva potpunu angažiranost izvođača u predočavanju priče i njezinih aktera (likova, lutaka, objekata, sjena), dok *Č.P.G.A.*, unatoč određenim adaptacijama teksta, kao da najavljuje potpuni zalazak u dramsko kazalište.

Svrstavanje **Borne Baletića** u *N/P struju* namjerna je klasifikacijska pogreška, učinjena kako bi se ipak jasnije istaknula razlika njegovih dviju najboljih dramskih predstava i dominantne glavnostrujaške dramsko-kazališne prakse devedesetih. Premda *Kraljevo* i *Dvije legende* ulaze u kategoriju inventivnih kazališnih interpretacija teksta, što Baletića približava Magelliju ili Mileru (kao *onima namjesto...* : vidi 1. dio), interpretativni obrat tih dviju predstava u odnosu na dotadašnju tradiciju izvođenja ranih, ali i Krležinih tekstova uopće, otkriva Baletićevu sklonost skromnim ali ipak očiglednim inovacijama, što ga pak čini bližim, primjerice, nekim Magellijevim predstavama na izmaku osamdesetih, poput *Dunda Maroja*, *Elektre* ili *Helene*. Osim toga, Baletić je jedini redatelj klasičnog tipa u svojoj generaciji koji se nije estetički i/ili etički te politički kompromitirao (za razliku od Prohića, Dolenčića ili Katunarića), a da se k tome tu i tamo, u umjerenim dozama i oprezno, napajao i na Eurokazovu izvoru. Individualizirani i osuvremenjeni likovi, premještanje ekspresionističkog grohotnog krika iz grimase i geste u utrobu izvođača, te razrađena dramaturgija tempo-ritma cijele predstave, a posebno govora pročišćenog od egzaltacija reprezentiranja, primarne su odlike Baletićeva

Kraljeva. U predstavi *Dvije legende* motivacijski utemeljenim dramaturškim zahvatom Michelangelova nadrealna vizija u "režiji" Neposnatoga produžena je i okužena demitiziranim "futurističkim" umetkom iz druge legende, svojevrsnom parodijom fragmentariziranog *Kristofora Kolumba*, utopljenog u trivijalnu svakodnevicu suvremenog konzumističkog društva, pri čemu je sam postupak dramaturškog sučeljavanja i dijalogiziranja dvaju tekstualnih predložaka, od kojih je drugi izložen subverzivnoj referencijalnoj transformaciji, ipak ozakonjen varijantom tradicionalne dramaturške figure *teatar u teatru*, k tome udvostručene kada se i same gledatelje posjednute na pozornicu (u gledalištu koje oblikom podsjeća na trup Kolumbove lađe) izloži ironičnom metateatarskom pogledu glumaca koji se goste u ložama. Već sljedeća predstava, *Od jutra do ponoći*, interpretativo i izvedbeno je posustala pod pritiskom prekobrojnih kompromisa i polovičnih rješenja, a Baletić se tako pridružio boljoj (*oni namjesto*...) podvrsti glavnostrujaškog tijeka gdje, nažalost, već duže vrijeme uglavnom pluta, bez ijedne nove predstave.

Jelčić/Rajković, jednu za drugom, stvorili su tri ključne predstave na popisu od desetak bitnih predstava *onih koji tek postaju*... *Promatranja* i *Usporavanja* ne samo da su nastala bez infrastrukture otprije postojećeg, nekmoli kanoniziranog književnog teksta, nego navodno nemaju ni zabilježen tekstualni "podsjetnik" izvođačima za svaku novu izvedbu. U strukturi i postupcima predstave koje je uslijedila, *Nesigurnoj priči*, predočen nam je autotematizacijski opis metoda rađanja *Promatranja* i *Usporavanja*. Određenja i predviđenja mogućeg fiktivnog svijeta predstave, inače zapisana u dramskome/literarnom tekstu, zamijenjena su razgovaranjem/upoznavanjem skupine izvođača i iskušavanjem privremenih dogovora različitim metodama improviziranja, dramaturško-redateljski neprestano domišljanim složenim procedurama *dolaženja do* lika, namjesto jednostavnog *ulaženja u* lik. Tako su u fikcijsku strukturu predstave ucijepljeni i stvarni ili izmišljeni isječci osobnih priča (... situacija, odnosa, trenutaka, doživljaja, rečenica...) izvođača, ostavljeni da ondje miruju sve dok ih glumac, u trenutku obnovljene identifikacije s njihovim emotivnim i narativnim sadržajem, ne aktivira tijekom same izvedbe, učas izložene riziku potencijalnog i sa svakom novom izvedbom djelomičnog ali uvijek drukčijeg restrukturiranja i krivudanja toka u smjerovima slučaja. Površno i ubrzano, *Usporavanja* se mogu gledati i kao konvencionalna predstava, fiksiranog kronotopa, zacrtanih situacija i predstavljačkog koda, ali ne bi valjalo smetnuti s uma temeljnu razliku: život likova *Usporavanja*, kao i *Promatranja*, upisan je jedino u pamćenju glumaca, podložnome zaboravu i prisjećanju: klica mu nije u dramskom/literarnom tekstu, autor mu nije izvan izvođača. Upravo zahvaljujući iskustvu složenog procesa izrade lika (a ne rada *na* ili *u* liku), koje naposljetku dovodi i do redefiniranja i utemeljivanja glumčeva vlastita (pa i profesionalnog) identiteta ne u posvajanju nego u stvaranju (makar fiktivnog konstrukta) drugog identiteta, glumci *Usporavanja* stvorili su čudnovato kazališno biće koje neprestano uzrokuje ozbiljne smetnje u području referencije znaka i onemogućuje dovršenje semiotizacije/fikcionalizacije zbivanja na sceni. Kirby je u traktatu o "Glumi i ne-glumi" zaključio da je "glumac vidljiv unutar lika". *Usporavanjima* se hoće učiniti suprotno: da lik bude vidljiv unutar glumca. Jedino ime koje mu stoga i pristaje jest ime samoga glumca/izvođača. Nesigurnost, štoviše, nerazrješivost ontološkog statusa glumčeva činjenja (i imena!) u *Nesigurnoj priči* je potisnuta u pozadinu, a kako bi mogla postati temom, kako bi se odnosu glumac/izvođač-lik moglo pristupiti "analitički" i ogoliti postupke tvorbe fikcije/stvarnosti na sceni. Glumcu je sada povjerena višestruka uloga: uloga predstavljanja sebe kao glumca (u okvirnoj predstavi), uloga predstavljanja lika (u umetnutoj predstavi/pokusu), ali i implicitna uloga distanciranog samopromatrača, sebe sama - izvođača, sebe *kao* glumca i sebe *kao* lika. Na početku u cijelosti metateatralno strukturirane predstave glumčevo izvođači u ulozi *sebe kao glumaca* postepeno prekoračuju (fiktivni!) rub zbilje i ulaze u priču, navlače na sebe "tijelo" i "dušu" vlastita lika, otprije stvorenog, između ostaloga, i (pseudo)(auto)reprezentacijom fragmenata vlastite osobnosti. Činjenica da glumci pritom nikakvom očiglednom promjenom u izrazu ne označuju čin preobrazbe prenosi jasnu poruku da je prijelaz u fiktivno, predstavljačko, teatralno naposljetku tek stvar (institucionalizirano-spontanog) dogovora i odluke, izvođačeve koliko i gledateljeve. U završnom dijelu predstave naizmjenično se nižu isječci ispovijednih, samo-objašnjavajućih monologa likova/glumaca/izvođača. Paralingvističke pukotine sklopova riječi, tijelo ogoljeno intenzivnim snopom svjetlosti i mimika oblikovana povrh (auto)ironičnog osmijeha razotkrivaju trostruku prirodu bića koje nam se pokazuje: ono postoji kao fiktivni lik, kao stvarna osoba i kao glumac-igrač, rastvoren u odnosu prema *njemu* i prema *sebi*.
Nakon suočavanja s konvencijama kazališnog i dvosmislicama i smicalicama reprezentacije u *Nesigurnoj priči* kao, koliko mi je poznato, u nas jedinstvenom primjeru predstave koja se u cijelosti može protumačiti kao *predstava-o-konkretnoj-predstavi*, dakako o *Usporavanjima*, *Grad u gradu* (zagrebački za razliku od grožnjanskog), premda možda i zamišljen kao rezime dotada postignutog, odmor prije nastavka ili čak "usavršavanje vlastite metode rada" (Rajković), mogao bi biti i prvi znak - nadajmo se samo privremenog - posustajanja. I u ovoj su prilici izvođači vjerojatno djelatno sudjelovali u nekim fazama procesa izrađivanja lika i naročito sastavljanja njegovih replika, svakako u daleko manjoj mjeri pred-određeni dramskim predloškom nego da su bili suočeni s nekim dramskim tekstom institucionaliziranе interpretativne prakse, no čini se da njihovoj osobnosti ovaj put nije dopušteno da se izbori za pravo ko-autorstva kao u prijašnjim predstavama. Jelčiću i Rajkoviću kao da je važnije bilo obraditi glumca za posvajanje otprije sročenog a usput dopisivanog teksta, negoli pripremiti ga za osvajanje rasplinutih rubova reprezentacije, u kojima glumljenju fiktivnog lika neprestano klizi niz tanku opnu isprešaranu prorezima nastalim u onim trenucima dopuštenog rizika kada se glumac upustio u izvođenje krhotina sebstva. Jelčić i Rajković, dakle, ako je suditi o postignutom, vratili su se negdje na pola puta između *Garaža* i *Promatranja*. Dobiveni rezultati zasigurno osvještenijeg i osmišljenijeg procesa rada *na* tekstu i *na* glumcu (koji je, uzgred budi rečeno, sada podudaran s metodama i rezultatima Mikea Leigha i njegovih "improviziranih drama"), ipak se neznatno razlikuju od onih koje može polučiti svaka dobro skrojena dramska predstava, neusporedivo više zainteresirana za sudbinu teksta u govoru negoli izvođača u kazalištu. U *Gradu u gradu* autorske instance definitivno su izmještene iz izvođačkog kolektiva i smještene u nalogodavačke dramaturške ruke.

Prvi val *N/P struje* koji je počeo podrivati glavnostrujaške tvrđe u devedesetima začet je u trenutku kada su autorske funkcije predstava počeli preuzimati glumci u ulozi redatelja, dok se već u drugom valu može zamijetiti važna ili čak presudna uloga dramaturga, dotada djelatnih u pozadini. Premda se u oba slučaja može govoriti naprosto o premještanjima *logosa* predstave u intencionalne obzore različitih vršitelja funkcije *tekstopisca* (predstavljačkog teksta, dakako), olako bi bilo ustvrditi da se pritom vrše tek zamjene konstitutivnih subjekata (teološkog) teatra na poziciji primarne autorske funkcije. Shemu teološkog teatra nemoguće je u potpunosti ukinuti, ali moguće je učiniti represivnost njezina ustroja razvidnom, mijenjati i destabilizirati hijerarhiju odnosa unutar njezine strukture, ironizirati pa i osujećivati svaku pretenziju da se zauzme i zadrži pozicija tvorca, pisca ili nadmoćnog redatelja. Stoga bi, umjesto o premještanju *logosa* predstave, točnije bilo govoriti o različitim načinima njegova razmještanja, udvajanju ili čak umnogostručavanju autora, što na koncu dovodi do olabavljenosti, savladivosti i promjenjivosti ideološke/teološke stege. No, dok glumci u ulozi redatelja (Medvešek, Lušetić), ili pak redatelji izrazito osjetljivi na "glas" izvođača (Jelčić), teološku shemu narušavaju uz pomoć osobnih uloga izvođača/glumaca uključenih u proces nastajanja predstave, temeljna metoda kojega je

(široko shvaćena) improvizacija, dramaturzi u ulozi redatelja (ili redatelji koji i dramaturški misle, poput Brezovca) istom zadatku najradije i ponajprije pristupaju konceptualno, oboružani iskustvenim i/ili teorijskim znanjem o raspoloživim metodama razobličavanja akutnih problema medija u kojem/s kojim rade (Rajković, ali i Lušetić), a neki k tome i znanjem o složenoj (kon/inter)tekstualnoj i izvedbenoj građi koja im se nudi i koju koriste, upravo citiraju (Brezovec, Buljan i Pristaš). Jukstaponiranje različitih izvedbenih formi i stilova, dekonstrukcijska montaža, intertekstualni i intermedijalni dijalozi i srazovi, metateatarsko multipliciranje predstavljačkih planova, metanarativno manipuliranje prostorom i vremenom radnje, autoreferencijalna očitovanja i prodori ispod označavajuće površine tijela, samo su neke od procedura koje u svojim predstavama koriste i ispituju dramaturzi-redatelji.

Ivica Buljan u nekima se od navedenih procedura okušao ponajprije kao dramaturg (kod Bruyerea, Diependaelea i Warlikovskog), a djelomično i kao redatelj u *Fedri*. Suprotno vrijedi za *Pilada*, iznimnu predstavu *N/P struje* jer se u prvi mah čini da je na djelu klasičan tip dramskog kazališta u kojem se autorski Pasolinijev glas čuje kroz gustoću verbalnih znakova i zbori o intendiranom značenju, a same riječi u govorenom stanju mnogo jasnije prenose poruke i zastupaju misli od tijela. Buljanov *Pilad*, istina, ne narušava shemu teološkog teatra, ali je zato kritički prokazuje strategijom implicitne autotematizacije. Izgovarani tekst igra ulogu oblikovatelja i prijenosnika ideologija, pa se svaki lik pojavljuje kao zastupnik diskursa suprotstavljenih ideoloških opcija u klasičnom modelu povijesnih mijena i zamjena na poziciji moći: novi poredak zamjenjuje stari, nova božanstva smjenjuju stara, lijeva revolucija izaziva desnu, na jednoj su strani bogati a na drugoj siromašni, Orest je konformist, a Pilad revolucionar; samo Atena nema svoju jednako moćnu suprotnost, ali njezina je narav dvostruka, a odluka pragmatična, u interesu stabilizacije (autoritarnog) poretka. Riječi, pak, koje tekst tka, stegnute su u funkcionalnim retoričkim sklopovima, pa je tako njihova tvarnost, upravo tjelesnost postignuta naročitom dikcijom kojom su, moglo bi se reći, materijalizirane i vizualizirane uz pomoć zgušnjavanja i klesanja zvuka, sputana strogom koreografijom, preslikanom potom i u pokrete tijela izvođača. U predstavi *Baš beton* Buljan je iskušao metode bliske glumačko-redateljskom prvom valu *N/P struje* devesetih, ali s izvođačima formalno i iskustveno neupućenim u "tajne" glumačkog umijeća, amaterima promaknutima u eurokazovsku kategoriju "plemeniti diletanti". Predstava izrođena iz betona baš Splita, ne bez kolektivne psihodramske svrhe, jedna je od najsmjelijih Buljanovih diverzija u repertoaru HNK Split i udarnički dio strategije njegove preobrazbe u tzv.

G.S. Pristaš: *Ispovijedi*
foto: N. Šolić



javno kazalište.

U *Ispovijedima* **Gorana Sergeja Pristaša**, dotada Baletićeva i Šeparovićeva dramaturga, predstavi autoreferencijalnoj u svakom svome segmentu, od redatelja i pojedinih izvođača, preko govorenih i čitanih tekstova, do samoga kazališnog medija, suočenog s vlastitom institucionaliziranom represivnom prirodom, ali i labavim šavovima što ga povezuju s bliskim mu izvedbeno-predstavljačkim formama, gotovo esejistički se razmatra, između ostaloga, i dvostruka priroda svakog (književnog, semiotičkog, povijesnog itd.) teksta: kao sredstva uhićenja subjekta u ideološki kod, ali i mjesta njegove kreativne slobode unutar vlastitih subkodova; kao manipulatora znanjem, ali i čuvara znanja; kao zakona koji hoće ovladati tijelom, ali i stvari koju tijelo može parati i uvijek iznova i drukčije lijepiti. Tekst je mjesto gubljenja identiteta, ali i mutno zrcalo u kojem se subjekt može barem zakratko nazrijeti.

Nekoliko navedenih imena s jednom do dvije-tri predstave po imenu, od čega nikako ne valja na sve ozbiljnije računati, nova je ponuda *N/P struje* u hrvatskim kazališnim devedesetima. Dostaje li nam to?

oni koji nedostaju... ono što nedostaje

Premda su *oni koji ne odustaju* uzorna prethodnica, a skorašnji Šeparovićev slučaj primjer kako se uspješno može dozirati radikalnost, taman do one granice nakon koje se gubi utrka ili pak začima novi trend na svjetskom tržištu izvedbenih umjetnosti, uistinu nova generacija *N/P struje*, koja ozbiljnije nastupa tek sredinom devedesetih, još uvijek se nije "okupila", dovoljno "osmjelila", pa čak u cjelini ni dovoljno odlučno i jasno "opredijelila". Estetički i ideološki obrat koji *N/P struja* danas iznova pokušava provesti realno postoji u nekoliko predstava te u teorijskim i kritičkom diskursu o njima, ali još je uvijek teško prepoznati autore koji više *neće odustati* i/ili mjesta (izvan festivala) u kojima se obrat programski beskompromisno odigrava. Zato je i u nazivu podvrste *oni koji tek postaju oni koji ne odustaju*... nažalost trebalo dopisati *... te oni koji već posustaju*.

Kako sada stvari stoje, *N/P struja* prije je pronašla svoja korita, pa makar i neka plitka, negoli su se pojedine zainteresirane autorske osobnosti odlučile u nju bez ostatka i naglavce baciti. Tjedan suvremenog plesa i Eurokaz nedavno su prvi put na okupu promovirali naraštaj mladih koreografa, odnosno, tada prvi puta tim imenom nazvano *Novi hrvatski teatar*, no festivali koji traju desetak dana jednom godišnje nisu mjesta na kojima se *N/P struja* stvara; oni eventualno mogu biti njezin poticaj i izvor, mjesto evidentiranja ili čak posvećivanja gotovih djela, te u slučaju Eurokaza barem pokušaja (prečesto olako-mislećeg) koncipiranja i kontekstualiziranja, a ne samo uočavanja nekih trendova.
Jedino kazalište koje je svojim repertoarom barem improviziralo na temu *novi/mladi teatar* bio je, a trudi se još uvijek takvim i ostati, Teatar &TD. U pozitivnu bilancu ravnateljevanja Mani Gotovac valja uračunati dvije Bobaničine, Buljanove, Jelčić/Rajkovićkine i k tome dvije predstave gostujućih redatelja (Bruyerè i Diepandaele), nekoliko hrvatskih praizvedbi stranih tekstova, promoviranih mladih dramatičara i angažiranih mladih glumaca, te prava na *prve pokušaje* velikodušno darovana nekolicini mladih redatelja, a uz sve to i često forsiranu, ali ipak postojeću atmosferu da se "nešto događa". Premalo, ali već se osjeća da nedostaje! U negativnu bilancu ulaze ponajprije neuspješni napori da se suvislo artikulira to što se "događa", da ne kažem "propitkuje", propuštanje prilika da se podrže radikalniji predstavnici *N/P struje* (primjerice, mutne igre prilikom otkazivanja suradnje Montažstroju), a nasuprot tome upadljivo nastojanje da se revitalizira Petra Selema. Preostalo možemo, uvažavajući mnoge otežavajuće okolnosti, zaboraviti. Ono što je pak u svome mandatu do sada napravio Darko Lukić, moglo bi se opisati ovako: jedina je strategija nemanje isključive i rizične strategije; dakle, održavanje negdje približno na liniji onoga što je zapravo činila Gotovčeva, na sreću bez retoričkog uresa oko klimavih koncepcija, ali za sada i samo s jednim *N/P* projektom (*Ispovijedi*), te već pomalo zabrinjavajućim nizom proizvoda trećeligaških redatelja (Lemo, Raponja, Banović, Stojsavljević, Broz), koji uspješno podilaze gledatelju bez osobitih estetičkih ili spoznajnih zahtjeva.

Treće mjesto na kojem se pokušava okupiti *N/P struju* nalazi se u diskursu o kazalištu. Riječ je, dakako, o časopisu koji upravo čitate, nekoć prostoru imaginacije postojanja snažne nove hrvatske kazališne frakcije, a danas već prostoru imaginacije neupitne relevantnosti *onih koji* (usprkos svim preprekama) *nisu posustali*, ali ne više samo u domaćem kazalištu nego i na inozemnoj izvedbeno-umjetničkoj sceni.

Kako, zapravo, nametnuti svoju estetiku, pa i kazališnu politiku, vlastitoj kazališnoj zajednici, uključujući i gledateljstvo, u kojoj glavnostrujaška proizvodnja, uz dva do tri "uvezena" izuzetka, dominira isključivo zahvaljujući kvantiteti, dakako dostignutoj silom nepisanog zakona o ideološkoj bezopasnosti, a nerijetko i političkoj podobnosti svojih proizvoda i proizvođača? Kako da se *N/P struja* konačno prometne u *glavnu struju*, premda je već odavna izvan domovinskih granica prisutna kao *jedina struja* hrvatskoga kazališta (izuzmemo li, primjerice, Para u Santa Barbari, Selema u SSSR-u, a Dolenčića u Kini)? Što činiti da *N/P struja* devedesetih, za razliku od onih prethodnih, opstane duže od nekoliko sezona, štoviše, jednom preuzme vodeću ulogu u hrvatskome kazalištu, i to ne samo u "mogućim svjetovima" koje stvaraju tekstovi Frakcije, ili zbog svojeg inozemnog uspjeha, nego i zahvaljujući konkretnoj materijalnoj i infrastrukturnoj potpori kao dokazu postojanja promišljene kulturno-političke strategije, donedavno unižavane na razinu udvorništva nekolicine vitezova autokratova stola te oko njih plazećeg vazalskog stada, a odnedavno najavljivane još uvijek nedovoljno odlučnim govorom o promjenama? Što činiti da *N/P struja* u perspektivi napostljetku započne i sama izazivati nove frakcije? Nažalost, nedostaje zajednički odgovor, nedostaju dokazi o valjanosti ponuđenih odgovora, a prečesto nedostaje uopće i potreba za pitanjem. Sve to čini *N/P struju* daleko slabijom i ranjivijom nego što ona po svojoj estetičkoj i spoznajnoj zrelosti te aktualnosti izvan granica hrvatskog kazališta uistinu jest. Iz dosad učinjenog i izjavljenog moguće je razlučiti tri odgovora: (1) odlazak, (2) neumorno odlaženje i dolaženje te posredovanje stečenim iskustvima, (3) pokušaji mijenjanja situacije iznutra (prije odlaska ili odustajanja). Zastrašujuće ali istinito, hrvatsko se kazalište po kratkom postupku još početkom devedesetih riješilo Boruta Šeparovića, do danas jedinog "radikala" nakon Brezovca i Indoša, a naročito je tužna činjenica da politiku ignoriranja Montažstroja izgleda podržava i Eurokaz, u posljednje vrijeme sve češće zbunjen pred teatrom koji se ne uklapa u vidokrug kreatora festivala i vlasnika njegove navodne estetičke licence. Nataša Lušetić, premda neusporedivo bolje tretirana od Šeparovića, također je otišla. Eurokaz Gordane Vnuk i Branka Brezovca, djece neo-avangarde sedamdesetih, projekt je *N/P*

I. Buljan: *Pilad*



struje s najdužim vijekom trajanja. Eurokazova periodična napadačka taktika dugotrajna je i uglavnom uspješna ponajprije zato što dolazi "izvana", izvan domaće kazališno-estetičke baštine i izvan domaćih kazališnih institucija. Eurokaz čini se uspijeva zadržavati staru i postepeno regrutirati novu, ali ipak "specijaliziranu" publiku, a izvršio je i snažan utjecaj na nekoliko *N/P* redatelja, dramaturga i kritičara. Ipak, između njega i ključnih kazališnih institucija podignut je čvrst zid, s tek nekoliko pukotina nastalih samo u onim rijetkim slučajevima kada su u njima nakratko gostovali redatelji djelatni u zoni Eurokazova utjecaja. U još uvijek samo naziručim kulturno-političkim promjenama Eurokaz vjerojatno očekuje sigurnija budućnost, ali za sada nema nikakvih naznaka da bi njegova središnja tzv. ikonoklastička estetika i nasrtljiva avangardna etika mogle zaživjeti u bilo kojem kazalištu tijekom cijele sezone. A to jest, ruku na srce, čudno, jer je prošlo vrijeme kada nam je Eurokaz uistinu mogao ukazivati na one koji, evo, upravo počinju osvajati međunarodno kazališno tržište. Lov za otkrićima sve manje je stvar "nosa" upornog i beskompromisnog tragača, a sve više posao prikupljanja i pre/obrađivanja informacija o *novokazališnim proizvodima* koje nude/prodaju različite mreže, strukovne udruge i festivali-tržnice. Koliko god se trudio, naizgled romantični Eurokaz takvom poslovanju ne može konkurirati, umaći, a ni odoljeti, što će ga napostjetku, po logici stvari, dovesti u situaciju da u redu za *mainstream* na prvom mjestu čeka eurokazovski tzv. *postmainstream* te pripadnih mu nekoliko *generacija ikonoklasta*.
N/P strujno djelovanje "iznutra" (institucija) najraširenija je praksa. Baletić, Jeličić/Rajković i Medvešek uredno su odradili svoje predstave u kazalištima Katunarića i Dolenčića, tih stimulatora razbojničkog tuđmanizma te vjernih sprovodničara, a čak se i Brezovec jednom zaletio u povorku ovog drugog. Mladi kazalištarci najradije odabiru Teatar &TD kao idealno mjesto gdje se mogu osjećati istodobno na jednakoj i sigurnoj udaljenosti od oporbenog ruba i vlasti bliskog središta. Pristaš i Blažević radišni su asistent i novak na ADU, a Frakcija je pak predugo na svekoliku domaću glavnostrujašku aktivnost reagirala tolerantno i pomirljivo, naprosto zabavljena i zadovoljena sama sobom, kao sebi dovoljnim djelom; moglo bi se reći da je kritički zborila uglavnom zaklonjena iza zavodljiva teorijskog metajezika i privlačnog dizajna, što je u kriminalnoj političkoj, a bogme i kazališnoj sredini bilo ravno superiornoj šutnji.
Metodu "promjena iznutra" prvi je ozbiljnije u nekom hrvatskom kazalištu odlučio iskušati Ivica Buljan, doduše u ozračju Mani Gotovac. Dosadašnji dramski repertoar splitskog HNK mogao bi se, u cjelini gledano, opisati kao taktiziranje: dva koraka u mjestu, korak nazad, dva koraka naprijed. Konkretno, to znači složiti repertoar provincijskog nacionalnog kazališta tako da se u njemu istodobno nađe mjesta za imena koja se međusobno ne (p)odnose: Magelli, Miler, Fractal Falus Teatar, Odron, Lemo, Violić, Delmestre, Pesenti. Međutim, mnogi nisu nasjeli, a drugi takvu taktiku nisu niti pokušali shvatiti. Zaredali su se napadi s potpuno suprotnih strana: jedni jedva podnose Magellija i najradije bi u splitski HNK preselili repertoar zagrebačkog HNK, obogaćen dodacima sa zvjezdane prostopučke scene na Opatovini, a drugi bi umjesto svih od Milera naniže, uključujući i Magellija, htjeli vidjeti Brezovca. Imajući na umu agresivne i primitivne javne napade prve te kuloarsko gnušanje druge skupine na bez sumnje najsmjeliji repertoar nekog HNK od vremena Restovića u Splitu i Svibena u Rijeci, ne postavlja se više samo pitanje je li kalkulantska koliko i edukativna pripremna faza uistinu bila neophodna, nego i kakva može biti sljedeća faza, ukoliko će je uopće - biti. Može li Buljan odustati od *N/P struje*, a time i od teatra

kojemu ustrajno već godinama kritičarskim perom i dramaturško-redateljskim radom pripada, ili pak beskompromisno zavesti njezinu apsolutnu vlast? Oba su raspleta za sada, čini mi se, nemoguća: prvi iz subjektivnih, a drugi iz objektivnih razloga. Dakle: nastaviti taktizirati? Zaplitati se? Do kada? Čemu?
Jedan od odgovora, međutim, ozbiljno zabrinjava: i kada se dobrim dijelom promijeni stanje u instituciji iznutra, dakle ponajprije glumce privoli i osposobi za *N/P* predstavu, a što je Buljanu izgleda uspjelo, preostaje sučeliti se s većinskom publikom i kritikom nezainteresiranom i/ili nekompetentnom za *novokazališnu* estetiku i aktualne teme kojima se bavi. Proces mijenjanja publike, i stručne i one tzv. obične, pored onog posla koji ionako obavljaju biologija i preobrazbe "diskurzivne zajednice" (Hutcheon) slijedom povijesnih i kulturnih mijena, najteža je promjena koju mora izvesti *N/P struja*, ali i posljednja šansa *glavnoj struji* (sa svim trima podvrstama) da zadrži dominantnu poziciju, unatoč svojoj nikakvoj ili maloj relevantnosti u bilo kojem smislu. Osim u jednome: da neumorno inscenira funkcionalni mehanizam za održavanje pitome (malo)građanske samosvijesti. Premda je jača nego ikada, jer ipak struji kroz neke institucije, kruži programima nekoliko festivala, a teorijski i kritičko-analitički je osigurana u "svome" časopisu, *N/P struji* hrvatskog kazališta još uvijek se neprestano događaju kratki spojevi u dodiru s većinskom publikom, uključujući i kritiku.
Temeljni razlozi tome jednostavno su katastrofalni: neka iskustva najznačajnijih inovatora u kazalištu druge polovice dvadesetog stoljeća (od Artauda i Brechta, preko Grotowskog, Brooka, Mnouchkinove i Barbe, do Wilsona i Pine Baush) hrvatsko je kazalište, izuzmemo li nekoliko gotovo slučajnih ranih radova glavnostrujaša, pokušalo/uspjelo shvatiti i usvojiti jedino u (posebno kada je riječ o refleksiji, kritičkoj ili znanstvenoj) marginaliziranim predstavama *N/P struje*, a tu zapanjujuću i obeshrabrujuću činjenicu očigledno do sada nisu uspjeli savladati ni Eurokazova agresija s regresijom u izolacionizam, ni Buljanovo zasada bezizgledno taktiziranje, ni pretenciozno-ambiciozni diskurs Frakcije doživljavan uglavnom kao visokoparno trabunjanje, niti puka nada Jelčića ili Baletića, primjerice, da se zagađeni zrak hrvatskoga kazališta može pročistiti već samim bivanjem njihovih predstava u njemu.

N/P struji hrvatskog kazališta prije svega nedostaje kritični broj izvrsnih i samosvjesnih autora spremnih sebe i svoja djela postaviti u središte, oteti a ne čekati, nametnuti a ne umetnuti, micati a ne tek pomicati, ili još gore izmicati, uzmicati. Bez njih, da barem samo privremeno, jedini način da se *N/P struja* opet ne razvodni jest da se njezini predstavnici i zagovornici međusobno uvažavaju, a ne omalovažavaju, udruže, a ne samo druže po sili zajedničkih interesa. Podozmu koordiniranu Akciju...

No, doista, zalutah li u *Marinove snove*? *Dum*!

Naravno, upravo dovršen tekst nepotpun je i jednostran ne samo po svojoj neskriveno subjektivnoj - kritičarskoj! - prirodi, nego i zbog činjenice da se u njemu uglavnom razmatrala samo jedna, premda vjerojatno najvidljivija, strana hrvatskog kazališta na izmaku devedesetih: kazališni autori, redatelji, odnosno redatelji -koreografi, -performeri, -glumci, -dramaturzi i njihove predstave, akcije i pozicije u specifičnom kazališnom kontekstu kojem htjelinehtjeli pripadaju. Hrvatskom kazalištu na izmaku devedesetih moglo se, dakle, pristupiti i s drugih strana, pa poći od drame, glume, gledatelja, kritike ili znanosti o kazalištu. Držim da bi se i u tim slučajevima mogla provesti slična klasifikacija i razlikovati barem *glavnu struju* od *N/P struje*, ako već ne i njihovih pet osnovnih podvrsta: *oni koji nestaju, pristaju, ne odustaju, posustaju* i *nedostaju*. Osim toga, očito je da sam zaobišao opernu, baletnu, plesnu i produkciju performansa, premda sam u dio o *N/P struji* uključio autore koji rade u graničnim područjima izvedbenih vrsta (Indoš, Šeparović, donekle i Pristaš), ali ipak bliže kazalištu. Zanimalo me kazalište na izmaku devedesetih, a ne svekolike izvedbene umjetnosti! Ipak, želim dometnuti da su operna, baletna i plesna produkcija na žalost neznatne, a stoga, kako mi se čini, i nedovoljno diferencirane da bi se o njima moglo govoriti sa svrhom koja me prvenstveno zanimala, naime, da ukažem na ipak bitne *pomake-odmake-uzmake* u odnosu na glavnostrujašku estetiku/politiku. Naznake začetaka promjena u tim trima predstavljačkim vrstama uistinu bi bilo nehumano strogo kritički prosuđivati jer su i same vrste u cjelini, a ne samo njihov pomladak, zašle u fazu odumiranja (s izuzetkom talijanske opere i bijelog baleta). Stoga je do daljnjega neophodno nuditi konstruktivne prijedloge za preživljavanje. Produkcija performansa bliskog kazalištu, ali još uvijek ne toliko koliko je kazalištu blizak Indoš, nedovoljno mi je poznata da bih o njoj mogao aktualno-kritički pisati.
Kazalište za djecu, kao kazalište formalno-sadržajnih posebnosti uvjetovanih dodatnom odgojno-edukativnom funkcijom, u ovom je osvrtu dotaknuto samo utoliko što mu djelomično pripadaju predstave Renea Medvešeka.
Klasifikacijska odluka koju sam morao nevoljko donijeti bila je odjeljivanje tzv. profesionalnog od tzv. amaterskog kazališta. Bez namjere da se u ovoj prilici spotičem o problem razgraničenja i dodatnih obrazloženja, ipak želim primijetiti: i kazališno-amaterska produkcija mogla bi se klasificirati po sličnim kriterijima kao i profesionalna, pri čemu bi se jedna drugoj približile svojim alternativnim odvjetcima: Lero, Daska, Inat, Pinklec, frakcije Schmrtza, Fractal Falus Teatar, Odron, Fasade, Not Your Bitch, Theatre de Femmes, Rubikon itd. odmiču se od *glavnostrujaške* i amaterske i profesionalne produkcije prema tzv. alternativnom kazalištu, *fringe* ili *off off* poziciji i statusu.
Premda, kao i uvijek do sada, i u devedesetima sustavno zanemarivano, postoje naznake (npr. Buljanove inicijative u splitskom HNK-u) da bi upravo alternativno kazalište sve presudnije moglo utjecati čak i prije na tzv. profesionalnu nego klasičnu amatersku produkciju, napose na lokalnoj razini. Sušecov PIF u Puli, Toljeva Karantena u Dubrovniku, splitska alter-scena, Bogdanov CZK u Čakovcu, ATTACKov Faki u Zagrebu i uopće sve značajniji nastupi novog vala zagrebačkih srednjoškolskih i studentskih kazališnih skupina (s velikim zaslugama Krušićeva Dramskog studija u ZKM-u, ali unekoliko i Kovačeva Schmrtz-pokreta), dobri su znakovi da se upravo u zoni alternativnog kazališta pripremaju i iskušavaju razlozi i modeli bitnih promjena koje bi zatim *N/P struja* mogla osvijestiti/prisvojiti i kao vlastite zadatke: decentralizacija i nova publika. Hoće li se upravo iz nove generacije kazališnih alternativaca, slično kao u slučaju Coccolemocca, Kugla Glumišta ili prvih dana Montažstroja, regrutirati i nove snage u skupinu *onih koji postaju*..., predstoji nam tek (raz)vidjeti (možda već u sljedećim *Marinovim snovima - Dum!*). Kandidati postoje. No pred njima je još mnogo upornoga rada, na vlastitim idejama, vlastitu znanju i borbi za opstanak u hrvatskome kazalištu.

Moves-Detachments-Retreats

In the second part of his text *On Croatian Theatre in the Nineties*, Marin Blazevic discusses the new *counter-stream* in the Croatian theatre, which had developed in the mid-nineties as a reaction to the logocentric tenets of the traditional drama theatre, inaugurated in the aesthetic horizon of the *mainstream* and - so it transpired - adoptable to authoritarian ideological regimes. The pieces by various representatives of both older (Brezovec, Boban, Bartol Indos) and younger generation (Jelcic/Rajkovic, Buljan, Matula, Medvesek, Separovic, etc.) are critically engaged with, discussing the aesthetic, ideological, and therefore also political, "revolution" in the general direction of the destabilised teological system of the post-logocentric theatre.

Prema ravnopravnosti!



Razgovor s Antunom Vujićem, ministrom kulture u Vladi RH

Razgovarao: Marin Blažević

▣ Iz dana u dan na svjetlost dana izbija sve više dokaza o kriminalnoj naravi prethodne državne vlasti, bila riječ o nalogodavačkoj ili zakrilničkoj odgovornosti u različitim vrstama zlodjela, od krađa do ratnih zločina. Na koji se način, po Vašem mišljenju, može počiniti kulturni kriminal, da ne kažem *kulturocid*, pored tako bjelodanih činjenica kao što su bombardiranje osječkog kazališta ili Grada? Mislite li da je kulturi nanesena šteta ne samo od vanjskog neprijatelja, nego i od nekih domaćih kulturnih djelatnika? Zadržimo li se samo u kazališnom miljeu, kako biste kvalificirali sljedeće činjenice: Igor Mrduljaš iz drugog izdanja *Dramskog vodiča* eliminira Slobodana Šnajdera; HNK ili Dramsko kazalište Gavella deset godina zastupaju repertoarnu tezu "nije vrijeme" za Šnajdera ni za predstave koje bi se odveć kritički postavile prema hadezeovskoj vlasti; nacionalna kazališna središnjica sezonu otvara predstavom koja implicitno zagovora preobraćenje muslimana na kršćanstvo; najskuplje predstave u gradu Zagrebu, vrhunske dosege novohrvatskog spektakularnog pučkokazališnog kiča i omiljelu ljetnu zabavu pokojnog predsjednika, proizvodi Histrion Zlatka Viteza, dok je najznačajniji hrvatski mladi koreograf, Borut Šeparović, koji je obišao pola svijeta svojim predstavama, već godinama gotovo nepostojeći u hrvatskom kazalištu. A da ne govorimo o sličnom "uklanjanju" Milka Šparembleka, Branka Brezovca, Dunje Vejzović i drugih!

Antun Vujić: Do kulturne štete, koja je neosporna, došlo je prije svega zbog arhaizacije cjeloga društva, pa s time i traženja kulture koja će podražavati identitet takvoga društva, konzervativnog društva, koje je svoja uporišta pronalazilo u arhetipskim elementima nacionalnoga bića, a ne u suvremenosti. Štete će se još dugo osjećati, možda ne toliko u materijalnom, koliko u duhovnom smislu. Trebat će nam puno vremena da nadoknadimo ovih proteklih deset godina tijekom kojih se, barem na razini javne kulture, tj. one kulture iza koje, na neki način, stoji država, nisu pratila zbivanja u svijetu. Jubilarna kultura, kultura historicizma, umjesto kulture moderniteta, suvremenosti, kulture dijaloga, to je ono što je zatvaralo duhovni obzor tzv. javne kulture u razdoblju koje je, vjerujem, za nama. Svi ovi pojedinačni slučajevi koje ste vi nabrojali samo su različite manifestacije ukupne situacije: rođendani, "naručeni" repertoari prema kriteriju onoga što se u školama formalizirano učilo kao nacionalna kultura, napokon, apoteoza nekritičkog nacionalnog etosa u predvorju kriminalne tajkunizacije. Ono što bih ipak posebno htio istaknuti jest i činjenica da su cijelo to vrijeme postojale ne jedna, nego barem dvije hrvatske kulture. Ona "ispod" bila je daleko življa od one "iznad", od službene kulture. Kada to kažem, ne mislim kritizirati klasične kazališne repertoare. Svaka generacija mora biti u prilici pogledati *Labuđe jezero*, *Aidu* ili *Fausta*. Kunčevićev *Faust* može se nekome svidjeti ili ne svidjeti, ali to je tip predstave koji "ide" u nacionalni teatar. No, i takvih je predstava bilo malo. K tome, neki naši međunarodno priznati umjetnici u području scenskih umjetnosti, kao primjerice Dunja Vejzović ili Milko Šparemblek, uistinu su bili gotovo neprisutni u kazališnoj sredini koja ih je trebala znati "imati" kako bi i ta "jedna", "državna" kultura, davala drugačiju sliku o Hrvatskoj. Tu svakako treba stvoriti uvjete za promjene. Pritom ne mislim na "čistke", "razrješenja" mimo zakona, što dio javnosti kao da od nas očekuje. Premda se to za druga područja ne bih usudio reći, čini mi se da je u kulturi takav stav ispravan. Mi zaista nismo došli na vlast revolucionarnim putem! Mi ne možemo deklaracijom proglasiti nevažećima zakone bivše vlasti, ali ih možemo mijenjati. A za to treba vremena i za to postoje zakonske procedure. Tako stvari funkcioniraju u demokraciji, a sve ostalo bilo bi stvaranje novih komesarijata.

▣ Pokušajmo ipak biti konkretniji kada su u pitanju pojedinačne manifestacije općeg stanja, barem kada je o kazalištu riječ. Mrduljaš, primjerice!

Antun Vujić: Mrduljaša, primjerice, znadem još iz vremena prije politizacije iz 1989. Ako malo generaliziramo sudbinu Mrduljaša, to je zapravo vječni fenomen kako ljudi lako zapadnu u amneziju kada su na djelu totalitarni ili kriptototalitarni sustavi. Tada takvi misle da moraju mijenjati ne samo nacionalnu, nego i vlastitu povijest, pa i svoje vlastite knjige.

▣ Kako biste reagirali da se Zlatko Vitez pojavi s idejom o pokretanju kazališnog festivala u Zagrebu, o čemu u posljednje vrijeme raspreda? Ili, zamislimo da Slobodan Prosperov Novak u dramskom programu Dubrovačkih ljetnih igara predvidi i mjesto za uratke Krešimira Dolenčića. Da li bi činjenica da je Dolenčić režirao Šuškov i Tuđmanov sprovod utjecala na Vaše mišljenje o takvom Novakovom repertoarnom potezu?

Antun Vujić: Tu ima više pitanja, pa i odgovora. Vitez se valjda dovoljno toga već napokretao. Ne bi bio zanimljiv kao još jednom novi pokretač. No, pustimo sad sprovode, a bogme i štafete, da budemo pošteni. S time nećemo daleko dospjeti. Važno je da nitko ne postiže privilegije da režira zato što režira sprovode. Nove mučenike ne želim, a ako se to bude tražilo, pristajem da jedini mučenik bude ministar koji se tome suprotstavlja.

▣ HNK? Paro?

JUBILARNA KULTURA, KULTURA HISTORICIZMA, UMJESTO KULTURE MODERNITETA, SUVREMENOSTI, KULTURE DIJALOGA, TO JE ONO ŠTO JE ZATVARALO DUHOVNI OBZOR TZV. JAVNE KULTURE U RAZDOBLJU KOJE JE, VJERUJEM, ZA NAMA. IPAK, ČINJENICA JE DA SU CIJELO TO VRIJEME POSTOJALE NE JEDNA, NEGO DVIJE HRVATSKE KULTURE. ONA "ISPOD" BILA JE DALEKO ŽIVLJA OD ONE "IZNAD", OD SLUŽBENE KULTURE

Antun Vujić: Intenzivno razmišljam i konzultiram se o rješenju pitanja HNK kao i drugih problema. No inzistiram na tome da u kulturi neće biti takvih promjena koje bi u bilo čemu nalikovale na odmazdu. Paro ima svoj mandat i ostat će do kraja svoga mandata, s time da će novi intendant prije nego u potpunosti preuzme posao moći surađivati sa starim intendantom. To su zapadnoeuropski standardi i toga ćemo se nastojati pridržavati.

▣ Vaša je ekipa već duže vrijeme "u akciji" i vjerojatno ste već mogli steći uvid u rad Ministarstva prije vašeg mandata. Kakav ste sud donijeli o radu programskih komisija i raspodjeli proračunskih sredstava koja je na raspolaganju imalo Ministarstvo kulture?

Antun Vujić: Kada smo odlučivali o programima, moram reći da smo čak i devedeset posto programa mogli mirne duše odobriti po istim kriterijima po kojima su ih odobravale i prethodne komisije. Bilo je, istina, u nekim slučajevima transparentnih iskoraka u smjeru određenog senzibiliteta ili određenih ljudi koji su bili, da tako kažem, u privilegiranom položaju. No, takvi su se postupci mogli relativno lako prepoznati, a i bilo ih je malo. Više nitko neće biti privilegiran, od teatra do izdavaštva. Ipak, većina stvari odlučivala se standardno. Nažalost, problem je u tome što ovo Ministarstvo raspolaže i s previše i s premalo ovlasti. S jedne strane imamo ih "previše" jer mi odlučujemo i o tome hoće li netko u Hercegovovu, gdje inače žive uglavnom Česi, dobiti 10.000 kn za popravak narodne nošnje. On ovisi o nama i ako mu mi nedamo taj

INTERESANTNO JE DA SMO NAJVEĆE PROBOJE MOGLI IMATI UPRAVO U VRSTI, DA IH TAKO NAZOVEM, NE-JEZIČNIH UMJETNOSTI, ILI BAREM UMJETNOSTI KOJIH JEZIK NIJE OSNOVNI MEDIJ IZRAŽAVANJA; NO POLITIKA, ARHAIČNA KAKVA JE BILA, PREPOZNAVALA JE SEBE SAMO U VERBALNOM IZRIČAJU, U KOJEM JE PAK NITKO DRUGI NIJE MOGAO PREPOZNATI

novac, on ostaje nezbrinut, jer mu taj novac nema tko drugi dati. Premalo pak ovlasti imamo jer ne možemo s koncentriranim sredstvima izvesti nekoliko većih iskoraka na nekoliko ključnih mjesta, već moramo kombinirati i kalkulirati. 500.000.000 kn su ogromna sredstva, ali kada se ona distribuiraju na negdje oko 3000 različitih programa, uključujući i ogromne zahtjeve zaštite baštine, možete pretpostaviti s kakvim se problemima suočavamo.

Jasno mi je da za velike, strateške iskorake treba vremena. No, čim se suočimo sa sasvim konkretnim slučajevima, čini se da njihovo rješavanje nije stvar strategije, nego "sluha" i neophodnosti hitne "sanacije", ili možda ljepše: zavođenja etičke i estetičke pravde. Dunja Vejzović otišla je u Stuttgart, Mirna Žagar u Vancuver, Gordana Vnuk u Hamburg, Borut Šeparović u Nizozemsku, Milko Šparemblek više je u Ljubljani nego u Zagrebu, a Branko Brezovec u Makedoniji nego u Hrvatskoj. Slobodana Šnajdera izvode na eurospkim, ali ne i na domaćim pozornicama. Pritom nije riječ o ljudima koji su, da tako kažemo, "otišli prije bitke", nego su godinama pokušavali doslovce opstati i održati neke osnovne estetičke i etičke standarde u vlastitom umjetničkom području. Što činiti? Te ljude ne zanimaju isprike niti ih muči nostalgija, oni su naprosto htjeli i hoće kreativno, a time i dekontaminirajuće djelovati u vlastitoj sredini.

Antun Vujić: Prihvaćam smjer Vašeg pitanja, ali Vas odgovorom neću potpuno zadovoljiti, barem ako je riječ o tome što može ministar. Dužan sam, a to i činim, otvarati mogućnosti. Tako smo po prvi puta potpomagali mnogo od onoga što pripada senzibilitetu imena koje spominjete. Koliko će oni biti angažirani u Hrvatskoj ovisi i o njima, i o uvjetima, pa i rizicima kojima će se sami izlagati. Inače, interesantno je da smo najveće proboje mogli imati upravo u ovoj vrsti, da ih tako nazovem, ne-jezičnih umjetnosti, ili barem umjetnosti kojih jezik nije osnovni medij izražavanja, no politika, arhaična kakva je bila, prepoznavala je sebe samo u verbalnom izričaju, u kojem je pak nitko drugi nije mogao prepoznati. Suvremeni ples, primjerice, toliko jak u Zagrebu, morao je naprosto kolektivno emigrirati, a najbolji (ili najgori!) primjer za to je Montažstroj, ili recimo niz mladih koreografa i plesača koji su školovani i djeluju u inozemstvu. Hoćemo li mi sada nešto uspjeti? Razgovaramo intenzivno s predstavnicima suvremene plesne umjetnosti i pokušavamo oživjeti tu scenu. Općenito, očito je da put ide preko alternativnih scena. Vjerujem u inicijative tipa Exit, Tvornica, Močvara i slično, stvari izvan, ili protiv struje.

Postoji li uopće u perspektivi mogućnost da se, poput novog Muzeja za suvremenu umjetnost, preuredi i Centar za suvremene izvedbene umjetnosti (novo kazalište, suvremeni ples, performans, tzv. *Live & Visual Arts*)? Namjerno kažem "preurediti" jer se po cijeloj Evropi takvi centri ne grade, nego se preuređuju tvorničke hale i slični objekti, što ne iziskuje prevelika sredstva. Bi li se u tom smislu mogla realizirati i ideja potpredsjednice Vlade RH Željke Antunović da se paviljon iz Hannovera, po preseljenju u Hrvatsku, prenamijeni za jedan takav centar?

Antun Vujić: Mislim da paviljon iz Hannovera treba prebaciti u Hrvatsku, te otvoriti natječaj za gradove koji su za to zainteresirani. Ako baš hoćete o vizijama, onda osim novog Muzeja suvremene umjetnosti preko Save, prvenstveno imam "priviđenje" novog centra suvremene umjetnosti uopće, od glazbene i plesne do multimedijalne, na potezu od Koncertne dvorane preko Gredelja do Autobusnog kolodvora. Tu bi se stvarno i ministru kulture isplatilo organizirati vlastiti sprovod i pokopati kosti. No, ne treba zaboraviti niti na neke mogućnosti izvan Zagreba, npr. na industrijsku halu "Benčić" u Rijeci.

Zarez je prije nekoliko mjeseci objavio "Apel za hitnu izradu strategije razvoja, predstavljanja i financiranja suvremenog plesa u Hrvatskoj". Vaš je mandat započeo s čuvenom peticijom kojom se u rekordnom roku tražila vaša ostavka, no očito je došlo vrijeme i za konstruktivne prijedloge i dijalog s Ministarstvom. Računate li na veći broj takvih inicijativa i što vam je činiti s njima?

Antun Vujić: U slučaju suvremenog plesa radi se o tome da smo, dobrim dijelom i našom inicijativom, pokušali stvoriti partnera na drugoj strani. Trebalo je pronaći i pravnog, a ne samo umjetničkog subjekta s kojim bi se moglo kompetentno pregovarati u svakom pogledu. Zamisli su, inače, prilično velike: ne samo sudjelovati u osnivanju i centra i akademije za suvremeni ples, nego pronaći prostor. Izgledno je rješenje neki prostor u jednoj od vojarni koje bi uskoro trebale biti napuštene.
"Apel", a moglo bi se reći i "zahtjev", dokaz je da se počelo shvaćati da ovo Ministarstvo kulture treba funkcionirati na nov način. Ovdje ljudi ne trebaju čekati novac pred vratima, nego trebaju biti sastavni dio mehanizma i metodologije odlučivanja. To je ono najviše što jedno ministarstvo može učiniti. Ovo ministarstvo hoće biti servis za kompetentno odlučivanje, a ne skupina onih koji odlučuju. Ovo je Ministarstvo zatvoreno, da tako kažem, samo utoliko koliko fizika omeđuje prostore i tehnika samu komunikaciju. Najvažniji zadatak novog Ministarstva jest to da preselimo odgovornost vrednovanja projekata, prije distribucije raspoloživih financijskih sredstava, iz samog Ministarstva u struku, odnosno u vijeća onih koji taj novac koriste, samih stvaraoca. Željeli bismo pokrenuti, da tako kažem, tropolnu dinamiku odlučivanja: prvenstveno odlučuju kulturna vijeća, u svemu ima određene ingerencije i ministar, a o svemu sudi javnost i struka općenito.
Tražimo tu vrstu iskoraka u kojoj bi sama metoda donošenja odluka bila garancija njihove verifikacije. Prijedlog zakona o kulturnim vijećima je izrađen i kreće u proceduru. Imat ćemo vremena dobro se pripremiti jer će cijeli proces usklađivanja i donošenja zakona trajati nekoliko mjeseci, pa vijeća koja će biti konstituirana neće stići obaviti sav posao već za 2001. godinu, ali će započeti s radom. To i nije tako loše jer će se vijeća moći uhodavati preko kontrole distribucije proračuna te tako imati dovoljno kompetentnu bazu za idući proračun. Za pretpostaviti je da će jedan broj ljudi imenovanih u vijeća na "stari" način i ostati u budućim kulturnim vijećima, što će također biti vrlo dobro jer riječ je o delikatnom poslu, obimnom materijalu koji treba proučiti i znatnim sredstvima kojima valja odgovorno raspolagati.
No, već sada primjećujem da su se neki i uplašili takvog načina sasvim konkretnog dijeljenja odgovornosti. Činjenica je da su se do sada, u centraliziranom načinu odlučivanja, i same struke centralizirale, da ponekad ne izražavaju potrebnu dinamičnost, protočnost i stručnu kompeticiju unutar sebe, nego se stvaraju klanovi sa svojim moćnicima. Kao da postoji u takvom sklopu razmišljanja određena bojazan da ukoliko više odlučivanje nije u "rukama" nekog pojedinca, dakle ministra, ono sada naprosto može biti izloženo drugoj vrsti arbitriranja i urušiti već stečene pozicije i prava. No to je eksperiment u koji se moramo upustiti, pa taman ako u cijenu toga eksperimenta uračunamo i neke efekte koje bi neka

mudrija, prosvjećenija politika mogla izbjeći kad bi sama, voluntaristički odlučivala. Ta su vijeća velika kušnja za hrvatski građanski i kulturni mentalitet: riječ je o sposobnosti i hrabrosti da se prihvati suodgovornost. Mnogo je lakše kritizirati nego prihvatiti odgovornost, vrednovati i sudjelovati u "preračunu proračuna", pa čak i u raspoređivanju "kadrova". Ne može, na primjer, o selektoru za Venecijanski bijenale odlučivati ministar, nego upravo takvo strukovno vijeće! I mnogo je ljudi, što me uistinu iznenadilo, koji su čak i javno bili protiv prijašnjeg rješenja, ali su uredno u svim razrješavanjima sudjelovali. Najdraže mi je obrazloženje: sjedio sam u komisiji da se ne bi dogodilo nešto još i gore! Pa molim vas lijepo! A već sada imam takav problem da poneki ljudi "sjednu" u komisiju te "sjede" dok pušu povoljni vjetrovi iz tiska. Čim se pojavi nepovoljan naslov ili vijest, odmah prijete odlaskom, pa se onda vraćaju zajedno s dobrim vjetrovima. To nije način na koji se možemo nositi s rizikom suodlučivanja na stvaranju autentične i autonomne umjetničke kvalitete, kulture koja, da budem sasvim patetičan, može biti ponosna sama na sebe jer je u stanju biti sama sebi sucem.

F Na koji način i po kojim kriterijima će se odabirati članovi kulturnih vijeća?

Antun Vujić: Što se tiče same kompozicije vijeća inzistirao bih na njihovu, u najvećoj mogućoj mjeri, nezavisnom formiranju u odnosu na Ministarstvo. Računamo pritom na skupštine odgovarajućih organizacija u kulturi, bilo da se radi o akademijama, strukovnim udrugama i institutima, a uz to postoji i mogućnost da i sam ministar, kao netko tko je dobio mandat od javnosti, također sudjeluje s manjim efektima predlaganja unutar tog modela biranja članova. U zakonu će biti regulirano osnovno pravilo da u vijećima moraju biti zastupljene one strukture koje su vezane za struku i za javnost u pojedinim područjima, međutim to varira od područja do područja, tako da nije moguće u sam zakon unijeti preciznija pravila. Ako su u pitanju scenske umjetnosti, onda tu zasigurno moraju biti zastupljene strukture kazališta, umjetničkih asocijacija, akademije, sindikata. Takav je okvir, a zbog velike difuznosti pojedinih struktura morat će biti donesene i neke zasebne unutrašnje uredbe za svako od vijeća, odnosno za svako pojedino područje. Osnovno je da vijeća moraju biti reprezentativna. Kako bi se osigurao taj uvjet, predviđeno je i pravo veta od strane ministra. Kakva god bila vlast i dokle god postojao proračun i raspoređivanje novca koje potpisuje ministar, ne možete očekivati da ne postoji i ta mogućnost, no svaki takav slučaj direktnog interveniranja u odluke vijeća mora biti obrazložen, opravdan i transparentan za javnost. Na taj su način i ministar kao svojevrsni predstavnik političke volje i struka kao garancija autonomne i autentične kulturne prakse stavljeni pred sud javnosti, što daje potpuno drugačiji tip odgovornosti u razmjeni prava i obaveza s jedne i s druge strane. Ministar predlaže vladi sastav vijeća, a vlada donosi odluku, no, prije te završne faze, sam ministar mora vlastiti prijedlog temeljiti na prijedlozima struke i strukovnih udruga.
Inače, razmišljao sam se i o središnjem nacionalnom vijeću, no prema opsegu takve ideje pomalo sam skeptičan. Ministarstvo bi u tom slučaju bilo na nekakvoj *fronti*, a nacionalno vijeće na *background* poziciji. Radi transparentnosti svih odluka i poteza čini mi se bolje rješenje da samo Ministarstvo snosi rizike eventualno pogrešne politike, ali i da bude nagrađeno ako se odluke i potezi pokažu ispravnima i plodonosnima. No, što se tiče samih kulturnih vijeća za pojedina područja kulturnih djelatnosti, moram reći da čvrsto stojim iza takve strategije i svoj mandat vežem upravo uz pitanje uspostave tih vijeća. Napravimo li to, dobivamo drugačiji legitimitet u nizu odluka, a iz toga i drugačiji odnos prema kulturi i drugačiju "sliku" naše kulture.

F Hoće li se formirati i zasebna vijeća predstavnika suvremenog plesa ili *novog kazališta*, koji se valjda više ne bi trebali financirati samo po principu tolerancije kazališne struke koja, okupljena upravo oko HDDU-a, trenutačno na čelu sa Zlatkom Vitezom, najčešće zastupa, a onda i nameće logocentričku kazališnu opciju i to često upravo s onom funkcijom koju bismo mogli nazvati "konzerviranjem baštine", dakako, sa specifičnim ideološkim zadatkom. Mislite li da postoji potreba da se osnuje i zasebna komisija za suvremeni ples i novo i eksperimentalno kazalište?

Antun Vujić: Ako želimo računati na funkcionalnu ulogu tih vijeća, onda ipak trebamo računati na malo širi raster. Razmišljamo o vijećima tipa Vijeće za glazbenu umjetnost, glazbeno-scensku, likovnu umjetnost, kazalište, a onda bi u broju članova i sustavu njihova izbora trebalo pronaći načina da se različite, diverzificirane forme unutar nekave globalne grupe mogu "izraziti" preko svojih predstavnika. Osim toga, naši prijedlozi idu k tome da ministar može predložiti manji dio članova vijeća, pa time i eventualno popraviti neravnomjernosti koje bi eventualno proizašle iz neusklađenosti različitih sustava. Neće to nikako biti savršena rješenja i možda će i ona biti tranzitivna, ali siguran sam da će i takva vijeća, pod pretpostavkom njihova elementarnog funkcioniranja, vršiti daljnji pritisak na protočnost i kompetentnost odlučivanja. Nadam se da je prošlo vrijeme letargije i pasivizacije koje je izbacivalo ne toliko one

ŠTO SE TIČE KULTURNIH VIJEĆA ZA POJEDINA PODRUČJA KULTURNIH DJELATNOSTI, ČVRSTO STOJIM IZA TAKVE STRATEGIJE I SVOJ MANDAT VEŽEM UPRAVO UZ PITANJE USPOSTAVE TIH VIJEĆA. NAPRAVIMO LI TO, DOBIVAMO DRUGAČIJI LEGITIMITET U NIZU ODLUKA, A IZ TOGA I DRUGAČIJI ODNOS PREMA KULTURI I DRUGAČIJU "SLIKU" NAŠE KULTURE

koji su htjeli nešto konkretno činiti, nego prije svega one koji su se vezali za politiku i odražavali interese političkih struktura. Zato mislim da su ta vijeća model za koji vjerujem da može imati dinamičke efekte u dubini prostiranja hrvatske kulture, od samog Ministarstva pa do stanja u strukama, interesnim udrugama, institucijama itd.

F Ipak, suvremena umjetnost, a naročito izvedbene umjetnosti, teže upravo kombinaciji različitih izvedbenih formi i strategija. Stvaraju se žanrovski hibridi koje je nemoguće klasificirati. To je napose slučaj sa širokim područjem koje prekriva pojam *performance art*. Često je takva umjetnička djela, akcije ili koncepte teško svrstati bilo u likovnu, glazbenu, filmsku ili kazališnu djelatnost. Što činiti u takvim situacijama, tko će odlučivati o takvim projektima?

Antun Vujić: Mislim da u kulturi postoji dovoljno širine da se djelatnosti ne shvaćaju "u kućicama". Upravo interdisciplinarnost je bitna. Za projekte za koje bi po njihovim žanrovskim osobitostima nadležno moglo biti nekoliko vijeća, valjat će pronaći konsenzualno rješenje. Nešto će biti vođeno pod jednim vijećem, ali će se pritom morati voditi računa i o kriterijima drugog vijeća.

F Mislite li da takav sustav kulturnih vijeća može razriješiti pitanje odnosa države i kulture u smjeru autonomnosti kulture i nekog intenzivnijeg općeg kulturnog razvitka?

Antun Vujić: To je samo prva poluga kada je riječ o obujmu odlučivanja koje je sada u polju moći Ministarstva. Mnogo više toga je izvan Ministarstva, ne samo u drugim segmentima uprave i samouprave, nego u ukupnim soci-

jalnim i gospodarskim odnosima prema kulturi. Ako ju želimo učiniti sposobnom i samostalnom, moramo je osloboditi financijske ovisnosti o državi. Zato je druga, možda i značajnija runda u strategiji ovog Ministarstva, širenje oslobođenja od poreza za sponzorstva, donacije, stvaranje mješovitih fondova - riječju, oslobađanje od poreza za ulaganja u kulturi.

F Vratimo se pri kraju na jedan od vaših prvih odgovora. Kopkaju me cijelo vrijeme dvije riječi koje ste izrekli: "čitanje" i *Faust* (u HNK-u, dakako). Svojevremeno Vas je Vitez prozvao da previše spominjete suvremeno kazalište te nam ispovijedio svoje strahove da bi moglo doći do pogubnog zanemarivanja kulturne baštine. No, ne pruža li upravo dramsko kazalište priliku neprestanog novog "čitanja" baštinjene dramske književnosti, iskušavanja modernoga suočeljenog s klasičnim, preispitivanja tradicije iz suvremene perspektive? U tom smislu ipak želim dometnuti da bi Kunčevićev *Faust* u konkurenciji s Grüberovim ili bližim nam Pandurovim dosista loše prošao, a ista bi ga sudbina vjerojatno zadesila kada bismo ga usporedili s mnogim *Faustima* koji se izvode u europskim kazalištima sličnog profila kao zagrebački HNK, pa čak i da ga zamislimo na repertoaru splitskoga HNK, koje prvo u posljednjih deset godina jednom nacionalnom kazalištu pokušava vratiti ponajprije estetički dignitet, a zatim krenuti i nekoliko koraka dalje prema "javnom kazalištu" otvorenom i za suradnju na alternativnim projektima.

Antun Vujić: Budući da ja nisam kazališni kritičar, nego kazališni gledatelj, dopustit ću si nešto što kao kritičar sigurno ne bih mogao reći. Meni vam se, prostodušno rečeno, naše kazalište sviđa: i Kunčevićev *Faust*, i Dolenčićevo *Zlatno tele*, i Juvančićeva *Zima jednoga lava* i Bobanićina *Alma Mahler* i Magellijeva *Cigla*.

F ?!

Antun Vujić: Pustite! Molim vas! Malo pluralizma ne škodi... Juvančićeva je predstava ultraklasična; pa što onda kad glumci djeluju kao da su izašli iz najbolje BBC-ijeve serije. Dolenčiću Ostap Bender "visi", ali mu je pan Kozlović fenomenalan, a nepovska tajkunizacija - naša. Već sam se s Magellijem oko toga prepirao... Juvančićeva je predstava pobrala toliko aplauza... mislite vi o tome što hoćete, ali publika je na kraju izmamila i Juvančića da se pojavi na pozornici i nakloni. Prema tome, ona je uspjela za jedan milje i na svoj način rješavala nešto za što ne znam da li je oplemenjivanje baštine, komunikacija s tekstom postšekspirijanskoga, bolje reći anujevskog tipa, ili je samo zabava. Možda je sve to skupa ili ništa od toga, ali u svakom slučaju ima svoju publiku; nismo samo mi suci. S druge strane, pogledajmo *Ciglu*. To je toliko kondenzirana poruka, ili možda točnije dilema, da ona na najuzbudljiviji način preispituje upravo naše traume u ovo naše vrijeme. To je klaustrofobična i mučna predstava, i, dakako, sjajna. Zamislite samo onu scenu u kojoj jedu marmeladu u krevetu... svi međusobno ljepljivi i musavi... *Zlatno tele* jedna je od najinteligentnijih adaptacija toga romana koju sam vidio, u kazalištu ili na filmu. Taj štimung... ocrtavanje stanja duha, predsocijalističkog, socijalističkog i postsocijalističkog... uvijek istog. I napokon, Kunčević! Meni je ta ideja o tri Lucifera zanimljiva. Mogla je predstava biti i dvadesetak minuta kraća. Da Vam pravo kažem, opširna literatura me u kazalištu previše ne zanima. Čitao sam kad je trebalo pa su mi literarne pouke pomalo dosadne. Ipak, sve je to teatar, i to da se o njemu prepiremo. Dakle, imamo raspon od pet predstava koje sam vidio u posljednjih mjesec dana, a koje su potpuno različite. I to na glavnoj "sceni". Da Vam pravo kažem, meni to ukazuje na priličnu vitalnost našega kazališta. No, ja ne mislim biti sudac i sve ovo govorim kao netko tko nije kritičar, pa se zasigurno izlažem kritici struke.

F Dijela struke zasigurno! Stoga i mislim da moram replicirati!

Antun Vujić: Samo izvolite!

F Mislim da ćemo morati malo proširiti taj vaš "raspon različitih predstava".

Antun Vujić: Ha, ha... Da vas čujem!

F Počujte! Vaša je pozicija gledatelja sasvim legitimna, no bojim se da ona, ako ne i arhaična, jest pomalo, bez uvrede, vremešna. Evo na primjer, predstave koje ste nabrojali po svojim su estetičkim osobinama primjerenije pedesetima i ranim šezdesetima (Juvančić, Kunčević), te kasnim sedamdesetima, eventualno osamdesetima (Magelli, eventualno Dolenčić). No, što je s devedesetima? Kao jedan od prioritetnih ciljeva novog Ministarstva naveli ste otvaranje kulture prema individualnim kulturnim inovacijama i eksperimentima te alternativnim kulturama i kulturi mladih, a Vi ste k tome, sudeći po brojnim izjavama Vas i Vaših suradnika, ispravno uočili da se upravo preko podrške takvoj kulturnoj praksi (inovativnoj, alternativnoj, za mlade) najbrže i najpotpunije ostvaruje ideja o kulturi kao razvojnoj snazi društva, pa time i stvaraju pretpostavke za ulazak u svjetske integracije i uz pomoć "kulturnog kapitala". Bojim se da predstave koje ste izdvojili, osim eventualno *Cigle* ili *Alme Mahler*, i nisu baš "razvojno" usmjerene. Što ne znači da se takvih predstava u "proširenom rasponu" hrvatskog kazališta ne bi pronašlo.

Antun Vujić: Niste me baš do kraja pokopali. Možete li biti malo konkretniji?

F Pokušat ću. Evo primjera: o "novom" Dubrovačkom ljetnom festivalu danas se govori nužno kao o *mainstream* festivalu, što otprilike znači, s jedne strane, pomaknuti estetičku orijentaciju većine tamošnjih predstava najmanje za pola stoljeća unaprijed, a s druge, neke trećerazredne plagijate, koje se pokušava prodati pod "suvremeni teatar", zamijeniti kvalitetnim i autentičnim predstavama koje aktivno sudjeluju u kreiranju suvremenog kazališnog izraza. Tu postoji problem: ako je DLJF središnja kazališna manifestacija, kako mislite da bi trebalo tretirati festivale poput Eurokaza ili Tjedna suvremenog plesa? Naime, premda u vas vlada mišljenje da je riječ bilo o alternativnoj izvedbenoj vrsti, bilo o alternativnom kazalištu, usporedimo li programe naša dva "alternativna" i vodećih svjetskih festivala (osim možda onog do srži komercijaliziranog u Edinbourghu), pronaći ćemo uglavnom iste predstave. To nam govori da su suvremeni ples i tzv. *Novo kazalište* odavna zauzeli *mainstream* poziciju na svjetskoj kazališnoj sceni, a *bodyart* program, koji je svojevremeno potaknuo don Bakovića da Eurokaz proglasi festivalom "luđaka, kretena, debila i cinika, trovača i manijaka, tih homoseksualaca, umnih i tjelesnih degenerika", bio je tek reprezentativni odabir vodećih imena suvremene umjetnosti performansa o kojima pišu vodeći *mainstream* (a ne *underground*!) svjetski teoretičari, i to ne samo oni specijalizirani za izvedbene umjetnosti. Problem/pitanje glasi: ne bi li zbog takva činjeničnog stanja Eurokaz i Tjedan suvremenog plesa trebalo na jednak način financijski i infrastrukturno podržati kao i dramski program Dubrovačkog ljetnog festivala?

Antun Vujić: Pa te smo festivale podržali i podržavat ćemo ih i dalje, ali, dopustite, i pored najboljih želja, ne na isti način. Uzmimo to ovako: u Dubrovniku nam treba, pored ostaloga, i spektakl, velika predstava, ne manje "velika" od onih ogromnih brodova koji tamo iskrcavaju turiste. Ali treba nam i Slaven Tolj sa svojim Karantenom. Tamo gdje Vi vidite proturječnost, ja vidim uglavnom komplementarnost. Nadam se, dakako, da će Dubrovačke ljetne igre izaći iz banalnosti, ali to ne ovisi previše o meni, sve ako bih bio i sretnije ruke u nekim odlukama.
Ima zasigurno stvari koje su i meni, moram priznati, koji nisam bio redoviti kazališni gledatelj, nepoznate. Radoznao jesam, ali ne i previše suvremen, kako pak misli Vitez. No bez obzira na mene, moje gledateljsko iskustvo ili ukus, mi kao Ministarstvo idemo k tome da i *novo kazalište*, bilo pojedini autori ili cijeli festivali, dobiju svoju priliku za ravnopravan ulazak na hrvatsko kazališno tržište. Ne mislim

pritom da svatko mora dobiti "isto", već upravo onoliko koliko je potrebno da se neka relevantna umjetnička činjenica, pojava, ideja, projekt, može realizirati u okvirima vlastitih relevantnih i realnih ambicija. Tu mislim i na materijalnu potporu i pomoć oko rješavanja osnovnih problema kada je u pitanju tzv. hladan pogon: Eurokaz je prije nekoliko mjeseci, a nakon predugog vremena, po prvi puta dobio svoju kancelariju i telefon, a Tjedan suvremenog plesa želimo iseliti iz stana Mirne Žagar i useliti u nekakve normalne radne uvjete. U svakom slučaju, i takvi će festivali, pa ponekad i ultradrastični Eurokaz, morati nakon toga, uz zasluženu pomoć, naučiti sami snalaziti se na, metaforički rečeno, kazališnom tržištu.
Ne radi se o tome da se alternativna scena, ili barem ono što se nama još uvijek čini alternativom, prometne u *mainstream*. Time ono mijenja svoju prirodu, a to je stvar dugotrajnog procesa. Radi se naprosto o tome da najprije valja razvijati osjećaj za različitost i pružati jasnu podršku različitostima. Mislim da tu neće biti problema. I mislim da u ovom Ministarstvu ima ljudi koji će znati prepoznati i založiti se za takvo kazalište, i uopće takvu kulturnu praksu. Uostalom, gospođa Naima Balić, Branko Čegec i Lili Štokalo, novi pomoćnici ministarstva, ili nova zamjenica Biserka Cvjetičanin, uz poštovanje prema drugima, vjerojatno pokazuju i određenu "personalnu" orijentaciju ovog Ministarstva.

F Jeste li S. P. Novaka svojevremeno postavili za ravnatelja Dubrovačkog ljetnog festivala zbog njegove "personalne" orijentacije, ili možda na temelju njegova programa? Ne sjećam se da sam igdje pročitao kako je on to konkretno i dugoročno zamišljao kazališni repertoar Dubrovačkih igara?

Antun Vujić: Slobodan Prosperov Novak bio je moj izbor i moj "program" za Dubrovačke ljetne igre. On je, kako sam držao, gigantski organizator i nadao sam se da će sljedećih nekoliko godina imati interesa da tamo nešto napravi, a kada mu dosadi, da će taj festival, odnosno igre, već biti utemeljene u modernijem senzibilitetu.
Osobno me, međutim, pogodio već ovogodišnji subjektivni razvoj događaja u Dubrovniku, a ne objektivni. Gledano iz perspektive publike, pa čak i kritike, festival je uspio. Mogao je biti bolji, ali i lošiji, no u svakom slučaju bio je na vrlo pristojnoj razini. Na žalost, ono što je potpuno zakazalo to su međuljudski odnosi unutar festivala koji su ukupni dojam o festivalu znatno potamnili. Mislim da nitko unutar samog festivala nije imao pravo na tolike subjektivne slabosti i otvaranje polemika koje nisu čisto umjetničke ili strukovne naravi. Kada kažem da sam osobno povrijeđen, a mislim da to mogu s pravom reći, onda mislim na to da sam se prilično pomučio da u vladi iz tekuće rezerve osiguram prilična sredstva za podmirivanje duga festivala od prošle godine, a od toga vam ostaju "ožiljci" jer je teško dobiti takva sredstva iznova za neke druge potrebe u kulturi. Riječ je, dakle, o tome da smo nasuprot ozbiljnim rizicima dobili priličnu nedoraslost pojedinaca.

F Izvan konteksta spletki, otkaza i financijskih problema, dopustite mi samo primijetiti da se staro-nova-bivša ekipa ni nakon pola godine raznoraznih aktivnosti nije programski jasno odredila te ponudila osnovne naznake (relevantnog) estetičkog usmjerenja Dubrovačkog festivala u budućnosti. Kakve bi trebale biti Dubrovačke ljetne igre po mjeri Vašeg ministarstva?

Antun Vujić: Smatram da bi u Dubrovniku moralo biti dinamike i natjecanja, pa i različitih estetika. Ako nešto treba biti svjetski ili evropski kazališni program, on se ne može bazirati samo na jednoj dominantnoj estetici, pa i političkoj estetici, recimo to tako. Dubrovniku će, osim daleko veće raznolikosti, dobro doći i alternativni programi, posebno oni koje je već uobličio u svojoj prilično dugoj djelatnosti Slaven Tolj. Čemu zazirati od zdravog rivaliteta? Ove godine je ministarstvo kulture RH po prvi puta financijski podržalo Toljevu Karantenu, a poticat ćemo i druge nove sadržaje.
Mi smo sada još uvijek u fazi velike tranzicije, a time i unutarnje kulturne tranzicije. Suočavamo se s paradoksom kojeg nam je njegovati još neko vrijeme premda je paradoks, a ukoliko želimo dostići viši status kulturne razvijenosti. Alternativni teatar je alternativni po tome što zapravo nema kontakt s ministarstvom, nego se razvija na upravo alternativnoj bazi. Međutim, kako je kod nas sve na neki način bilo državno ili paradržavno, ovdje se država kao svojevrsna nezavisna tehnologija mora brinuti o obje varijante. Mi smo stoga ove godine dosta toga pomagali, nešto simbolično, a nešto znatnije. Ako ste primijetili, ono što smo pozitivno postigli u kulturi nije malo, od znatnih izmjena u poreskom sustavu u odnosu na kulturu, pa sve do začimanja procesa koji bi morao dovesti do toga da alternativni projekti zažive neovisno od ministarstva. Ipak, morate znati da nije perspektiva u tome da sve bude vezano uz državu, pa čak niti da Baščanska ploča ili Varaždinske večeri, primjerice, budu mjesto na kojem će visoki pokrovitelji držati političke govore. No, posebno kada je o alternativnijim oblicima kulture riječ, moram reći da osjećamo delikatnost situacije. Želimo da dođe do njihova osamostaljivanja i oslobađanja od države, ali isto tako znamo da ako sada to ne pomažemo, mogli bismo izgubiti, da tako kažem, jednu od štuka u bazenu sa šaranima. A to ne bi bilo dobro.

NE RADI SE O TOME DA SE ALTERNATIVNA SCENA, ILI BAREM ONO ŠTO SE NAMA JOŠ UVIJEK ČINI ALTERNATIVOM, PROMETNE U *MAINSTREAM*. TIME ONA MIJENJA SVOJU PRIRODU, A TO JE STVAR DUGOTRAJNOG PROCESA. RADI SE NAPROSTO O TOME DA NAJPRIJE VALJA RAZVIJATI OSJEĆAJ ZA RAZLIČITOST I PRUŽATI JASNU PODRŠKU RAZLIČITOSTIMA

Antun Vujić, Minister of Culture - Interview
Toward Equality
The main topic of this issue of Frakcija, Cultural Politics and the Theatre, opens with the exclusive interview with Croatia's new minister of culture. First, he discusses critically the consequences of the ten years of a conservative approach to culture, focused on the archetypal elements of the so-called national being, instead of being contemporary, and then lists particular forms and plans by means of which his ministry intends to re-direct cultural polotics, emphasising the situation and the perspectives of the performing arts in particular.

kibištabi

anketa

MATKO RAGUŽ,
umjetnički direktor Teatra Exit



Mislim da je najvažniji Zakon o kazalištu jer on će riješiti sve ostale probleme. On bi trebao, između ostalog, regulirati raspodjelu novca, tako da se većina gradskih i državnih sredstava troši na program, a manje na plaće, tj. na hladni pogon. Trenutno se u gradskim i državnim kazalištima na program troši manje od 10%. Tu zapravo više uopće nije riječ o kulturnoj, već o socijalnoj politici. Plaće i dio programa bi konačno trebalo početi "pokrivati" sredstvima od prodaje ulaznica. Moj 'recept' bio bi, dakle, sljedeći: Ljudi bi, govorim sada prvenstveno o umjetničkom osoblju, do određene životne dobi jednostavno trebali ići "na ulicu" i potpisivati dvogodišnje, trogodišnje ili četverogodišnje ugovore s kazalištem. U Commedie Francaise ili u Royal Shakespeare Company najnormalnije je da se nakon nekoliko godina mijenja ekipa. U takvom sistemu svi oni, koji zavređuju doći u prestižno nacionalno kazalište, uspiju doći na red. A ovdje netko tko ima dvadeset i nešto godina, završi Akademiju, fino se nasmije, ima dobru vezu, uđe u kazalište i postane činovnik do kraja života. Neki drugi ljudi se razviju u odlične i velike umjetnike, ali nikada neće imati priliku zaigrati primjerice na velikoj sceni HNK. Naravno da to nije uvijek slučaj, ali se često događa. Fluktuacija bi, dakle, dovela do svojevrsne egzistencijalne nesigurnosti umjetnika, ali umjetnički posao bi sam po sebi trebao biti nesiguran poziv. Jedino tako se može održati kvaliteta. Zvuči dosta okrutno, no ja to vidim kao jedini izlaz. Dakako, u tim promjenama ljude iznad pedesete godine života i s preko dvadeset pet godina radnoga staža treba zaštititi jer oni više nemaju vremena mijenjati svoj životni poziv. Svi ostali bi trebali ići u slobodnjake - kao takvi, mogu potpisivati ugovore s kazalištima, raditi privatne produkcije, monodrame, cijepati drva ili što god hoće. Na taj način bi još više oživjela i nezavisna produkcija koja se ionako pokazala mnogo vitalnijom od gradske i državne. Konkurencija bi bila jača, borba za život bi bila malo žešća, ali kvaliteta bi bila bolja.

GORDANA VNUK,
umjetnička direktorica Eurokaza



Prema ambicioznim najavama novog ministra izgleda da živoj, suvremenoj kulturnoj proizvodnji neurotičnih i ekscesnih predznaka dolaze bolji dani. Ona se još uvijek naziva *alternativom* što će reći status joj je isti, jednako je nerazumljevanje njenih temeljnih energijskih polazišta, samo je nekim *velflinovskim* slijedom toj *kulturološkoj pojavi* dan pozitivan predznak. Ministar govori da će posebno poduprijeti "izlazak kazališta iz zgrada". Ali živo kazalište ne dešava se samo izvan zgrada, što će reći da bi, ukoliko barem iole ima uvida u eurokazovske programe, ministar trebao - baš supotno - poduprijeti ulazak inovativnog kazališta u zgradu, a mrtvački ideologizirani teatar izbaciti iz zgrade. Nadam se da će se ta zbrka, koja traje već desetljećima (od pojave IFSK-a), o tome što je živo kazalište, a što alternativno, početi bistriti i da se neće ostati samo na obećanjima. Naravno, tu je i pitanje ima li Ministarstvo kulture ili barem predviđa li sredstva za to, ili se misli samo zadovoljiti podrškom po gideovskoj formuli da kultura umire u bogatstvu. Još je važnije kako će se prema tome odnositi, nadajmo se, novi ljudi u Gradskom uredu za kulturu jer financiranje nezavisnih grupa, a i festivala kao što je Eurokaz već desetljećima neumoljivo ovisi najviše o gradskim novcima.
Mislim da se prije svega treba napraviti revizija umjetničkog statusa svih manifestacija, projekata, kazališnih grupa i sl. kako ne bi više dolazilo do nebuloznih odluka o dodjeljivanju npr. 800.000 gradskih kuna Histrionskom ljetu koje je ne znam po čemu zadužilo hrvatsku kulturu i 400.000 gradskih kuna Eurokazu, međunarodnom festivalu sa svjetskom reputacijom. Isto tako, usporedbe radi, Ministarstvo kulture je do sada davalo Eurokazu 100.000 kuna, a milijune Dubrovačkim ljetnim igrama, festivalu koji je u međunarodnim okvirima izgubio na relevantnosti i to ne zbog rata već istrajavanjem na preživjelim formulama salcburško-reinhardtovskog tipa koje su davno iščezle s kazališne karte Europe.
Treba se gospodin ministar odlučiti oko važnih stvari, investirati u *ekscesnost novuma* i onda ga pratiti svojom najboljom podrškom. Samo tako će postaviti uvjete za proizvodnju relevantnih umjetničkih fakata koji će korespondirati u međunarodnim okvirima. Svijet ne zanimaju kopije i epigoni, to svaka zemlja ima u dovoljnim količinama i to spada u domenu gradskog kulturnog odlučivanja, a ne ministarstva: takvi umjetnici obavljaju visoko socijalnu, a manje estetski ekscesnu zadaću. Ono što se najviše cijeni u razvijenim kulturnim državama je inovativnost, neprohodnost i neprilagodljivost te se nova vlast, napregnuta preko vlastitih parametara (a na što je poziva Zuppa svojom *Bilježnicom*), mora usuditi prepoznati tko radi u nas po tim krležijansko-kolumbovskim tangentama. Za kraj jedan primjer: flamanska zajednica u Belgiji nametnula se Europi preko fenomena novog kazališta i plesa, preko svojih relativno mladolikih umjetnika (Ana Teresa de Keersmaeker, Jan Fabre, Jan Lauwers i dr.) Danas ti umjetnici, našom terminologijom govoreći, *alternativci*, nameću kriterije cijelom ozbiljnom kazališnom svijetu jer njihova kulturna vlada prepoznaje njihovu umjetničku beskompromisnost i prihvaća drugačije financijske i organizacijske strategije. Flamanci npr. dodjeljuju važnim umjetnicima titulu "amabasador kulture" i oni time zadobivaju poseban status u odnosu na internacionalno tržište.

DARKO LUKIĆ,
ravnatelj Teatra ITD



Što očekujem od nove kulturne politike?
JASNU KONCEPCIJU I JASNE KRITERIJE
Od kulturne politike u nastupajućem razdoblju u prvom redu očekujem da bude kulturna politika, dakle, da bude uistinu osmišljena i jasno određena kao politika u svim sferama kulture. To znači da odredi svoje ciljeve, pa prema njima i svoje prioritete, a da, treba li posebno isticati, pritom bude pluralistička i neisključiva u odnosu i na one oblike kulturnog života koji ne spadaju u taj krug prioriteta.

U političkom smislu nadam se da će se uistinu poštovati već jasno objavljena načela da se politika ne kani i ne treba miješati u poslove kulture. Kulturna politika je najočitija i najizravnija u sustavu financiranja koji može biti i stimulativan i represivan, i, razumije se, uvijek je nužno selektivan. Upravo prema kriterijima te selekcije raspoznaje se u svim zemljama razlika između kulturne politike shvaćene (i zloraibljene) kao sredstvo izravnog političkog nadzora nad kulturom i one kulturne politike koja sukladno svojim planovima i ciljevima potiče slobodno stvaralaštvo po načelu kvalitete i vrijednosti. U tom smislu prepoznatljivost nove kulturne politike prije svega će biti, očekujem, u jasnom definiranju kriterija i sustava vrijednosti koji spadaju u krug poticanih, dakle, državno financiranih projekata (uz neupitnu i punu slobodu da sve druge i drugačije financira tko god želi).
Popunjavao sam na desetine aplikacija za financijsku potporu koju daju europske i američke fondacije i znam koliko stranica teksta je za to potrebno ispisati, koliko bitnih detalja je potrebno navesti, tako da se iz aplikacije nužno jasno vidi i tko traži potporu (kriterij razine ustanove ili pojedinca), na osnovu kojih referenci i jamstava (kriterij dosadašnjeg rada i uspješnosti) i za što je traži (kriterij važnosti projekta i njegove usklađenosti s načelnom kulturnom politikom ustanove koja projekte sufinancira), je li u stanju (i kako) te novce korisno utrošiti (kriterij osmišljenosti projekta). Također je nužno precizirati sve izvore financiranja s dokumentiranim namjerama partnerskih institucija, jer *foundrising* ne podrazumijeva zatražiti stopostotni iznos od samo jedne (državne) institucije. Treba li posebno napominjati da po obavljenom poslu nužno slijedi jednako tako detaljno izvješće i vrednovanje posla? Nažalost se u nas dogodi nemali broj puta da se golemi novci traže (i što je najgore i dobiju) na pola kartice zamolbe, bez ikakve popratne dokumentacije, specifikacije i elaborata, koji u ozbiljnom svijetu ne bi niti došli na stol za razmatranje.

VLADIMIR STOJSAVLJEVIĆ,
redatelj i kazališni pisac

Ako je riječ samo o kazalištu, mislim da bi trebalo napraviti jedan velik zaokret: da umjesto iz centra, u našem konkretnom slučaju iz Zagreba, ljudi idu prema provinciji, da se dakle stimulira obrnuti put. Jako je loše



što se kod nas kulturni proizvod distribuira iz centra, čime se zapravo vrši stanovito kulturno nasilje. Da bi se taj odnos promijenio, mislim da bi trebalo drugačije distribuirati novce, stimulirati zaista autentične osobe u Karlovcu, Vinkovcima, Osijeku itd., koje onda mogu doći u Zagreb prezentirati tu umjetnost. Isto tako, trebalo bi prisiliti grupe da provjere svoje predstave po takozvanoj provinciji prije nego što ih pokažu u metropoli. Suočene s publikom zapravo uvijek najbolje oblikuje predstavu. Mislim da je u tom smislu rezultate pokazao već Teatar Exit.
Temeljnim problem kulturne politike u ovoj državi ostaje nedostatak jasne ideje o tome što ona smjera i što želi. Odgovara li ona na zaista svekolike potrebe poreznog obveznika koji je i sufinancira ili je ona zapravo, a to je čest slučaj kod nas, doktrina duhovno moćnih pojedinaca koji lako dolaze do novca i onda mogu nametati svoje ideje. Ja nisam protiv jakog pojedinca, ali sam protiv pojedinca koji, zato što razumije ove loše odnose, iskorištava svoju moć.
U kulturnoj politici trebalo bi napokon odustati od prosvjetiteljstva. U Hrvatskoj takvo što ima jaku tradiciju, pri čemu mi prvi na pamet pada Krleža. On sam napisao je, u predgovoru *U Agoniji* u Osijeku, da je napisao tip švedskog dijaloga kako bi ljudi vidjeli zašto je Ibsen velik pisac. Mislim da od toga treba odustati. To sada, naravno, govorim i samom sebi. I treće, naš porezni obveznik treba konačno, to jest naš građanin, odlučivati da li će dati 200 kuna da sluša dobru operu ili gleda dobru plesnu predstavu ili će pak tih 200 kuna dati za 14 piva, koliko mu treba da se opije. Ali mi tu dilemu pred građane ne postavljamo. Jer naš je kulturni proizvod još uvijek socijalistički sumnjiv, on je zapravo još uvijek gotovo besplatan.

DAMIR BARTOL INDOŠ,
performer

Što očekujem od kulturne politike RH u narednih pet godina?

Očekujem da se prije svega aktiviraju prostori poput napuštenih skladišta, tvornica, velikih garaža, pekara, uljara, vojarna, kao mjesta događanja kulturno-političkih intervencija. Želim da se pojavi što više takvih inicijativa mladih ljudi koji bi bili inspiratori takvih akcija ukazivanja na metamorfozu propalih institucija privrede u oblike samoorganiziranog, autonomnog društvenog segmenta. To bi se događalo uz mala ulaganja općine, mjesne zajednice, grada, Županije, pa i Republike, ukoliko se za to nađe razloga. Želim da se na takve inicijative i ljude ne gleda kao na sramotan čin i ljude vrijedne prezira, a programe poniženе i diskriminirane u odnosu na zbivanja kulture u mramornim kazalištima, likovnim, filmskim dvoranama. Želim da se



sprečava brutalna policijska akcija protiv samoorganiziranih, već da se više argumentirani i korektni pregovori. Vjerujem da bi takve inicijative, ukoliko bi mogle zaživjeti, rješavale i problem nezaposlenosti jednog dijela mladih buntovnika koji bi ujedno realizirali osobni gutljaj slobode, te bi imali razloga da budu ponosni i zadovoljni ljudi. Povezivanjem s mnogobrojnim sličnim prostorima u demokratskim zemljama Europe dolazilo bi i do lakšeg uključivanja u europske integracije autonomnih (putovanja, ugošćavanja, komunikacije Internetom, umrežavanje...). Navedene misli držim ključnima za razvoj kvalitetne, konkurentski temeljene, kako hrabro alternativne tako i klasične građanske umjetnosti.

NATAŠA RAJKOVIĆ,
dramaturg

U Hrvatskoj je danas gotovo nepristojno govoriti o kulturnoj politici, jer da bi to imalo smisla, trebalo bi za početak kultivirati politiku i društvo. Javnost bi svakako trebala osvijestiti svoja prava u kreiranju i korigiranju kulture. Materijalna kriza, ili neka druga, ne opravdavaju krizu kulture. Kriza kulture



počinje i završava krizom ideja, a ne materijalnom oskudicom. Kriza ideja je pak najčešće posljedica loše ili nedostatne komunikacije jer bez komunikacije nema protočnosti ideja i znanja, a bez čega je kulturni razvoj gotovo nezamisliv. Čini mi se da je osnovni problem naše kulture, a onda i kazališta, upravo u sustavu koji sva pitanja centralizira prvo u obrazovnim institucijama, a onda u vodećim osobama teatra. Monopol Akademije dramskih umjetnosti, a to se odnosi i na Akademiju likovnih umjetnosti, uz svo dužno poštovanje, ozbiljna je kočnica protočnosti ideja i nije pravi odraz čak ni kvantitativno, a kamoli kvalitativno eventualnoga kreativnog potencijala, te tako zakida kulturu već u startu. Slijede naravno producenti, odnosno kazališta koja - centralizirana u osobi ravnatelja i ponekad angažiranijih ansambala - bez obzira na sposobnosti i kvalitetu, niti mogu pokriti interese i potrebe društva niti mogu otići daleko od svojih mogućnosti i naših očekivanja. Kazališna se ponuda vrti u krugu, što nije dobro ni za koga - ni za kulturu ni za kulturne djelatnike. Rade uvijek isti ljudi, kojih nema mnogo, a u koje i ja spadam. Rade na sebi prepoznatljiv način i teško mogu iznenaditi. Konkurentskim principom, otvaranjem javnih natječaja, vjerujem da bi se otkrile mnoge nadarenosti i vrijedne ideje koje bi ne samo unaprijedile kulturu, već i povećale interes za nju, i dakako, podigle kriterije.

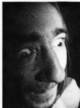
MARIJA LEKO,
stručni savjetnik za kazališnu djelatnost pri Gradskom uredu za kulturu - Zagreb

Budućoj kulturnoj politici želim, prije svega, dobru i kvalitetnu inventuru svih postojećih potencijala. Od prostora, kadrova i evidencije tehničke opremljenosti prostora do analize programske i repertoarne politike u nekoliko posljednjih godina. Tada će, nadam se, preostati mnogo više sredstava za program koji je osnova, ali i svrha svake djelatnosti. Naime, iako su sredstva za kazališnu djelatnost u gradu Zagrebu (bez Hrvatskog narodnog kazališta) gotovo četvrtina ukupnih proračunskih sredstava namijenjenih kulturi (točnije: 24.8%), ovaj prilično značajan iznos u praksi izgleda na sljedeći način:

- 68,2% sredstava angažiraju plaće 555 djelatnika javnih gradskih kazališta
- 5,6% sredstava raspoređena su za materijalna prava kazališnih djelatnika
- 11,8% sredstava namijenjena su fiksnim materijalnim troškovima kazališta
- 14,4% sredstava namijenjena su SVIM programima (od programa institucija do svih izvaninstitucionalnih programa i svakovrsnih projekata)

Zamišljam, dakle, buduću kulturnu politiku kao mjesto unutar kojega će svi, bez obzira na sadašnji status, dobiti u startu jednake uvjete. Za izvaninstitucionalne programe ili projekte to znači brigu kulturne politike da dobiju tehnički opremljen prostor u kojemu će pripremati program te prostore gdje će ga moći producirati.
Konačno, zamišljam kulturnu politiku koja će suvremenim plesnim umjetnostima, nakon 35 godišnjeg partnerstva i različitih oblika "suživota", riješiti pitanje daljnjeg opstanka unutar Plesnog centra ili će neko od postojećih javnih gradskih kazališta preimenovati u *koreo* - ili plesno kazalište.

MARIO KOVAČ,
student režije na ADU i voditelj Schmrtz teatra



Buduća kulturna politika se od dosasašnje najbitnije mora razlikovati u transparentnoj fluktuaciji ideja, projekata, događanja i financija. Sve treba u potpunosti biti predočeno kulturnoj javnosti putem javnih medija i tiskovina tako da se u svakom trenutku razaznaju zasluge i odgovornosti. Drugi bitan aspekt kulturne politike, posebice bitan u kazalištu, jest decentralizacija. Većinu kulturnih događaja nužno je transferirati iz metropole u druge kulturne centre, a pogotovo obvezati mlade umjetnike, studente i studentice akademija, na angažmane u manjim kulturnim sredinama. Recimo, prosječnoj studentici glume na ADU izuzetno bi dobro došla sezona rada npr. u Virovitici, Slavonskom Brodu ili Koprivnici. Tako nešto bi istovremeno obogatilo kulturni život tih gradova, a mladim glumcima omogućilo iskustvo kojim bi došli do zdravijih i manje opterećenih pogleda na vlastiti posao.

SNJEŽANA ABRAMOVIĆ,
umjetnička voditeljica Zagrebačkog plesnog ansambla



Ono što je do nedavno karakteriziralo kulturnu politiku u Hrvatskoj nedostatak je iste, ako ne računamo insistiranje na nacionalnom identitetu u umjetničkim djelima, čiji je način - moramo priznati - sličio onom u doba Ilirskog preporoda. Ono što očekujem u ovom momentu previše je - izgleda - za trenutnu situaciju u kulturi. Nadam se adekvatnom financiranju, kao i kvalitetnoj preraspodjeli postojećeg novca s mastodontskih institucija na manje i kvalitetnije projekte, suvremenijeg izraza. Nadam se sluhu za nove inicijative, ali i koordinaciji već postojećih, kao i koordinaciji bezbrojnih ljetnih kulturnih manifestacija. Ples će, nadam se, u ovom tisućljeću prestati funkcionirati na optimizmu najizdržljivijih i potpuno se profesionalizirati, te nadam se dobiti svoju plesnu scenu. I ono što je najvažnije, očekujem debirokratizaciju u kulturi u korist umjetnika koji, ionako suočeni s težinom realizacije projekata, sami obavljaju i organizacijski dio posla. Nadam se da će u izgrađivanju nove kulturne strategije pravo glasa imati i stručnjaci iz pojedinih domena u kulturi, pa da će tako u tim biti uključen i savjetnik za ples.

APEL

prva petoljetka

Štovani gospodine ministre,
štovani dužnosnici Ministarstva kulture,

upućujemo Vam

APEL

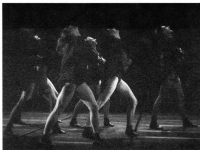
za hitnu izradu strategije razvoja, predstavljanja i financiranja suvremenog plesa u Hrvatskoj.

Hrvatski ples nezaobilazna je činjenica u svim europskim i svjetskim mrežama za produkciju, prezentaciju i dokumentaciju suvremenog plesa. Međutim, pred nama je realna opasnost da će nekada jedna od najplodnijih i najkreativnijih europskih plesnih scena završiti samo kao arhivirana informacija u nekoj od bazi podataka.

Najjednostavnije stručno istraživanje pokazat će da je plesna umjetnost samo u posljednjih deset godina predstavljala hrvatsku kulturu na najznačajnijim međunarodnim kulturnim manifestacijama, bilo da je riječ o programima kulturnih prijestolnica Europe, reprezentativnim međunarodnim festivalima ili gostovanjima u vrhunskim produkcijskim centrima. Pokušamo li samo usporediti zastupljenost hrvatskog kazališta i plesa na svjetskim scenama, ples je daleko učestaliji ne samo zbog jezičke transparentnosti, nego i zbog pojedinačnih vrijednosti naših plesnih autora. Teško je uopće pobrojati gostovanja koja su održale skupine poput Studija Mare, Montažstroja, Studija za suvremeni ples, projekta Hodač itd, ili pak međunarodne koprodukcije Zagrebačkog plesnog ansambla i projekta Llinkt. Međutim, plesna umjetnost u Hrvatskoj na rubu je propasti kako zbog potpune marginalizacije plesnih umjetnika i skupina u sustavu predstavljanja njihovih produkcija tako i zbog nepostojanja jasne predodžbe u kulturnoj politici o postojanju minimalnih nužnih uvjeta za održavanje i razvoj plesne umjetnosti.

Evo samo nekoliko paradoksa naš plesne scene:

1. Ples je jedina umjetnost u nas koja niti nema **svoj prostor** niti jednu instituciju osposobljenu za plesnu produkciju. Plesni ansambli, plesne skupine, radionice i individualni umjetnici osuđeni su na najam prostora u repertoarnim kazalištima koja, zbog svoje redovne djelatnosti i obveze igranja vlastita repertoara, nemaju ni prostora, ni razumijevanja za kontinuiranu plesnu produkciju i predstavljanje. Dva velika ansambla - Zagrebački plesni ansambl i Studio za suvremeni ples - dijele jednu probnu dvoranu u Zagrebačkom kazalištu mladih zajedno s edukacijskim programom istog kazališta, a za koji potpisuju posebne ugovore o najmu prostora. Drugi plesni umjetnici nemaju ni tu mogućnost, što poništava primarni uvjet za nastanak jedne plesne produkcije - **svakodnevni kontinuirani trening, razvoj tehnike, kreaciju i uvježbavanje predstave.** Plesne predstave izvode se u repertoarnim kazalištima u kojima skupine plaćaju najam dvorane, što onemogućuje pripremu predstave na sceni jer se ugovoreni termini koriste za izvedbu predstave. Druga mogućnost je izvedba u privatnim kazalištima, temeljem čega ples postaje jedina umjetnost osuđena na funkcioniranje po tržišnim principima. Treće mogućnosti nema.
Takav način organizacije izvedbi u pravilu je organiziran po principu igranja "u blokovima" predstava, što za svaki novi ciklus igranja traži



M. Farič: *Stravinski i ja*, Studio za suvremeni ples
foto: R. Škrinar

M. Sesardić: *Ispod duge*, Studio Mare
foto: N. Tačevski

i nova cjelokupna ulaganja u najam prostora, marketing i distribuciju predstave - dakle dvostruku potrošnju iz minimalnog budžeta dobivenog za produkciju. Ovakvi uvjeti doveli su do toga da neki hrvatski autori, poput Boruta Šeparovića i Montažstroja, nakon što su odigrali sedamdeset izvedbi predstava u Europi i Americi, a u Hrvatskoj samo jednu, napuste Hrvatsku i preregistriraju svoju skupinu u inozemstvu. To je slučaj i s drugim brojnim autorima.

2. U gradu Zagrebu cjelokupna plesna scena, uključujući dva ansambla sa stalno angažiranim članovima, tri nezavisne produkcije, jedan projekt i međunarodni plesni festival, ove je godine podržana sa svega 1.070.000 kuna. Dakle manje od jedne nezavisne kazališne produkcije u Zagrebu. Nigdje u stavkama Ministarstva ni grada ne postoji **program distribucije plesnih produkcija unutar Hrvatske**, tako da je ples izvan Zagreba osuđen na sporadične produkcije amaterskih skupina. Ne postoje ni programi prezentacije plesa nastalog izvan Zagreba, osim u slučaju pojedinačnih individualnih inicijativa ili razmjene kroz zavičajne klubove.

3. Kvaliteta plesne izvedbe i umjetnosti uvjetovana je kvalitetom školovanja plesača i koreografa. U Hrvatskoj postoji jedna srednja plesna škola i time završava program školovanja naših plesnih izvođača. Program plesne škole, zbog uvjeta u kojima radi i metoda školovanja, ne zadovoljava uvjete za pripremu profesionalnih izvođača. Nakon toga plesači su osuđeni na usavršavanje na visokim školama ili radionicama u inozemstvu, čija se cijena najčešće pokriva iz vlastitih izvora, jer odgovarajuća Ministarstva nisu imala razvijene programe za stipendiranje visokoga umjetničkog školovanja. S obzirom na produkcijske uvjete u Hrvatskoj, najveći broj tako školovanih plesača ostaje u inozemstvu, gdje danas rade kao plesači u najboljim europskim kompanijama ili kao koreografi. Tako se gubici postojećih minimalnih ulaganja uvećavaju u potrošnju nesrazmjernu rezultatima. Navodimo samo nekoliko najznačajnijih imena: Irma Omerzo, Jasna Vinovrški, Maša Kolar, Ivana Mueller, Andrea Božić, Ivana Jozić, Igor Barberić, Ivančica Horvat, Dino Baksa, Alenka Čižmešija, Marijana Krajač, Ronald Savković, Adrijana Barbarić... Nakon dugotrajne borbe program plesnog usavršavanja u Hrvatskoj MAPAZ propao je jer nije dobio adekvatnu potporu od institucija ni prostor u kojem bi radio. Isti slučaj je i s plesnim centrom Athena, francuske pedagoginje Kiline Cremone koja je odgojila barem tri generacije izvrsnih hrvatskih plesača i koja je, nakon neuspješne borbe za dobivanje stalnog prostora za rad, prešla u Balet HNK u Splitu. Jednako tako, ni stalni ansambli ni slobodni plesači nemaju još jedan nužan uvjet - kontinuiran rad s pedagozima, koji uključuje uvježbavanje i razvoj fizičkih mogućnosti tijela.

4. Hrvatski institut za pokret i ples (HIPP), osnovan početkom devedesetih godina, a koji je pokrenuo projekt MAPAZ, danas nema ni vlastite uredske prostorije. Isti Institut koji organizira naš jedini plesni festival - Tjedan suvremenog plesa, danas radi u privatnom stanu svoje direktorice Mirne Žagar. Paradoksalno je da HIPP i Tjedan suvremenog plesa, nakon što su izbačeni iz ZeKaeMa i KIC-a, nisu uspjeli dobiti svoje prostore za rad u Zagrebu, dok direktorica, Mirna Žagar, danas vodi visokobudžetirani Centar za ples u Kanadi.

Jednako tako, ansambli nemaju riješene uvjete poslovanja (ured, kompjutor, stalne adrese za kontakt), pa njihova organizacija i produkcija počiva na neprofesionalnim principima.

5. U Hrvatskoj je najbeznadežnija umjetnička profesija koreograf. Gore opisani uvjeti ne pružaju mladim autorima nikakvu stimulaciju za istraživanje i rad, jer koreografi i plesači svoju umjetnost ne mogu razvijati bez prostora u kojem bi istraživali. Dok se danas u svijetu razvijaju video ples i medijska plesna istraživanja, mi nemamo ni uvjete za realni ples, ples u fizičkom prostoru. Nakon što je predstava proizvedena, autori, najčešće i producenti, sve kontakte ostvaruju na vlastiti trošak i iz vlastitih domova.

6. Izvan navedenih ekscesa koji hrvatski ples dovode pred oči javnosti nema kontinuiranog plesnog života u Hrvatskoj - plesnih platformi (natjecanja koreografa i predstavljanja stranim producentima), simpozija, gostovanja stranih predstava izvan festivala, radionica, izdavaštva...

Sve navedeno govori o tome da su ključni problemi hrvatskog plesa sadržani u sljedećem:

- nepostojanju prostora, točnije **Centra za ples** koji bi uključivao scenu, dvoranu za probe i uvježbavanje, edukacijske programe te ured koji bi obavljao poslove produkcije, distribucije i informiranja o plesu. Ovakav prostor morao bi udomiti Hrvatski institut za pokret i ples, Tjedan suvremenog plesa, ansamble i skupine koje su u fazi produkcije nove pred-

A. Taran: *Sveta Licario krava Opiano...* Zagrebački plesni ansambl
foto: N. Šolić





stave po principu *artist in residence* te sve plesače voljne za svakodnevni trening i edukaciju. Takva organizacija otvorila bi mogućnost redovne prezentacije cjelokupnog hrvatskog plesa, strana gostovanja, organizaciju platformi, popularizaciju, informaciju i dokumentaciju te smanjenje troškova marketinga.
U kratkom roku otvorila bi se i mogućnost povezivanja Centra s postojećim visokoškolskim umjetničkim akademijama u Zagrebu u cilju otvaranja Studija plesa.

- **nepostojanju visoke plesne škole** koja bi svojim autoritetom dala plesačima isti kulturni i društveni status kakav imaju umjetnici drugih izvedbenih područja te pospješila razvoj i istraživanje plesa u Hrvatskoj

- **malom ukupnom iznosu proračunskih sredstava** za financiranje plesa u Hrvatskoj i nepostojanju posebnog programa za subvencioniranje kazališnih centara izvan Zagreba za organizaciju gostovanja plesnih produkcija i *artist in residence* programa

- **nepostojanju dugoročne strategije razvoja i predstavljanja plesne umjetnosti**

Stoga Vas molimo da u suradnji s nama pokrenete hitnu izradu strategije razvoja, predstavljanja i financiranja suvremenog plesa u Hrvatskoj za koju bi bilo nužno sljedeće:

- urgentno **rješavanje uvjeta predstavljanja hrvatske plesne produkcije** u dogovoru s nekim od već subvencioniranih kazališta ili dodatnim subvencioniranjem nekog od postojećih nezavisnih prostora za prezentaciju plesa - pokretanje inicijative za dobivanje nekog od postojećih napuštenih tvorničkih ili drugih adekvatnih prostora u Zagrebu i razradu programa njegove prenamjene u **Centar za ples**

- izrada **istraživanja o sadašnjem stanju u hrvatskom plesu**, koja će zasigurno pokazati da postojeća kulturna politika plesne umjetnosti dovodi do neadekvatnog korištenja postojećih minimalnih sredstava i koja bi razmotrila strategije razvoja plesne scene na sličnim primjerima zemalja u tranziciji. Istraživanje se može napraviti u suradnji s nekim od postojećih instituta ili kulturnih zavoda

- pokretanje inicijative za osnivanje **Visoke plesne škole** u Zagrebu u suradnji s Ministarstvom znanosti i Sveučilištem u Zagrebu.

Pišući vam ovaj Apel želimo inicirati suradnju i zajedničko promišljanje budućnosti važnog segmenta hrvatske kulture, čija uloga nije transparentna možda upravo zbog navedenih uvjeta njenog predstavljanja, ali činjenice o našoj prisutnosti na europskim i svjetskim scenama govore više od bilo kakvih drugih statistika. Iako je riječ o umjetnosti koja nadljudskim naporima ostvaruje sjajne rezultate s obzirom na uvjete u kojima se razvija, ne želimo od sebe stvarati žrtvu kojoj treba jednokratna pomoć. Želimo biti partneri u obogaćenju i predstavljanju hrvatskog kulturnog pejzaža kod kuće i u svijetu.

Inicijativna grupa za izradu strategije razvoja, predstavljanja i financiranja suvremenog plesa u Hrvatskoj

Snježana Abramović, Zagrebački plesni ansambl

Iva Nerina Gattin, Llinkt

Darko Kolar, Udruga samostalnih i drugih profesionalnih plesnih umjetnika

Rajko Pavlić, Liberdance

Goran Sergej Pristaš, Centar za dramsku umjetnost

Mare Sesardić, Studio Mare

Vladimir Stojsavljević, Tjedan suvremenog plesa

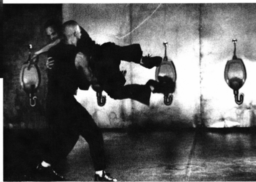
Milko Šparemblek, Academia Moderna

Bosiljka Vujović-Mažuran, Studio za suvremeni ples

Mirna Žagar, Hrvatski institut za pokret i ples

An Appeal to the Ministry of Culture
A group of eminent dance artists and organisations have drawn up an appeal for an urgent defininig of the strategy of development, presentation and financing of contemporary dance in Croatia. Dance is the most endangered art species in Croatia because there is not a single venue for presenting dance productions, there are no adequate rehearsal spaces, no higher education for dancers, while the budgetary funds for dance projects are the smallest on averege of all investemnts. Paradoxically, a new generation of excellent young dancers appeared in Croatia, who are leaving the country due to the lack of working and living conditions.


N. Lušetić: Žudnja, Teatar Exit i ZeKaeM


Montažstroj: *Everybody Goes 2 Disco...*

2 ne-podobna/programa

Rijeka, 1999.



Slobodan Šnajder napokon na konju, Zagreb, 1952.

SLOBODAN ŠNAJDER:
Što bi u iduće četiri godine trebalo raditi Hrvatsko narodno kazalište Ivana pl.Zajca u Rijeci?

Ono bi najprije moralo uzeti u obzir mjesto gdje se nalazi. Rijeka je bez sumnje grad jakih kulturnih tradicija, teške povijesti, a razvija se, koliko joj je u danas zadanim okvirima dopušteno, unutar osebujne mješavine jakih lokalnih značajki i svjetskog propuha.
Onaj tko u Rijeci kani raditi kazalište, mora uzeti u obzir ovu dvostrukost, a dobro je uz to da je misli unaprijed i iznad danas zadanih okvira: kao riječki potencijal prije nego stvarno stanje. To znači da mora raditi kazalište, ponovit ću sada jednu Gavellinu domislicu, kao da se "uvijek pomalo propinje na prste", da ne kažem, raditi ga iznad mogućnosti.
To je naravno teško unutar prilika koje su, usprkos nekih evidentnih rezultata, programski i kadrovski prilično zapuštene. Naravno da se u Rijeci, s obzirom na njezinu bogatu tradiciju, ne može početi sasvim ispočetka, no imajući u vidu stvarno stanje, a ne ulazeći u "povijest slučaja", u ponečemu se u riječkom teatru mora krenuti gotovo od nule.

Polazim od toga da Kazalište treba podmiriti mnoge postojeće potrebe, uz to što mora , "u hodu", stvarati nove. Nije teško u programskim spisima naših najboljih kazališnih ljudi (npr. Miletića, Gavelle, Foteza) prepoznati, tojest preuzeti ih, ona rješenja koja su oni zamislili, našavši se u situaciji "novoga početka". Gavella, naprimjer, pisao je uznosito o "u nama i s nama rođenoj tragedijí". Svi su oni, u respektivnim momentima svojih života, željeli poneki teatar, pa i onaj samo zamišljeni, orijentirati komunalno, pri čemu se misli: striktno prema potrebama one zajednice u kojoj se teatar nalazi i za koju se radi (dodajem: koja ga plaća). Može se desiti naprotiv, a to se, po mojemu sudu, danas i događa u većini današnjih kazališta slične formule što nose u svojemu imenu pridjevak "narodno", da se zaboravi ova jednostavna istina, i da teatar stane "podmirivati" neke druge svrhe.
Kazalište u Rijeci, u iduće četiri godine, trebalo bi krenuti kao društvena a ne državna činjenica; tek će tako ono biti i narodno, tek će tako ono moći i u svijet. Raditi kazalište za svijet jest siguran način da se ostane u lokalnom. Riječju, stvari su takve da Kazalište u sebi mora objediniti ono što je npr. u Njemačkoj nacionalno, gradsko i zemaljsko kazalište.

Nacionalno kazalište u Njemačkoj i Austriji u svemu podsjeća na naša narodna kazališta jer je izvedeno iz slične formule: gradsko kazalište podmiruje potrebe za dramskim repertoarom, a zemaljsko je kazalište kazalište ambulantnih uvjeta, tojest podmiruje potrebe za kazalištem cijele jedne regije. U riječkom primjeru, nove ideje svakako ne bi trebale stati kod Učke, pak bi se radilo o dvijema regijama, no na to se još kanim vratiti.
No uz potrebe, aktualne i latentne, neke zajednice za teatrom, postoje i potrebe, pa i prava umjetnika za izrazom svojih umjetničkih osobnosti. Naravno, ta prava nisu identična uobičajenim demokratskim pravima, koja inače vrijede za potrebe neke zajednice za kazalištem. Naprimjer, pravo na informaciju o tome što se i kako se u svijetu piše za kazalište, što se u svijetu igra, itd. spada u demokratska prava koja omogućuju da se živi na razini vremena. Pravo na umjetnički izraz, kao možda određujuće u oblikovanju repertoara, pripada umjetničkim osobama. I ja polazim od toga da je stvaranje jakoga ansambla ključan zadatak Intendanta, najteži ali i najuzbudljiviji dio njegova posla, jer se radi o jednom živom organizmu, spram kojega je sve ostalo mehanika. Prvi, a možda i posljednji, koji je vodio računa o potrebi glumca za umjetničkim izrastanjem bio je prvi

moderni hrvatski intendant, dakako Stjepan Miletić. Desetljećima pratim kako u hrvatskom kazalištu glumci brzo stare, a mnogi, koji bi to zavrijedili, nekako se mimoiđu s pravim šansama. U Rijeci bi trebalo stvoriti kreativnu atmosferu unutar koje bi oni, koji talentom i radom to zaslužuju, dobili svoju šansu. Ansambl jest najveća dragocjenost repertoarnog teatra, ali ako se zapusti, pustošna rutina koja slijedi njegova je najveća nesreća. Graditi ansambl znači raditi na dugu stazu, s ugrađenim rizikom krivih procjena. To, s druge strane, ne znači da ansambl valja graditi kao kakvu zatvorenu falangu, jer čak i da mi pođe za rukom okupiti, te naviči jedne na druge, grupu od tridesetak virtuoza, i u toj bi prilici gostovanje istaknutih umjetnika iz drugih sredina (pri čemu mislim i na glumce istoga jezika a iz drugih država) bilo dignuto na rang principa. Kako je to posao na dugi rok, potrudit ću se da se u Rijeci otvori mogućnost studija glume u okviru zagrebačke Akademije, te da Kazalište stipendira jedan broj polaznika koje bi kasnije preuzeo ansambl.
Pretpostavljam da je nužno i trenutno osvježenje ansambla, već i zbog toga što će zahtjevi redatelja koje kanim dovesti biti u tom smislu maksimalistički.
Promišljanje repertoara neodvojivo je od pitanja izgradnje ansambla, pogotovo raščistimo li osnovna pitanja o potrebi komunalnog orijentiranja Kazališta za one koji, kako je to kazao Bert Brecht, ako je mogu platiti, "jedu današnju govedinu". U tom smislu ne mora baš svaka predstava imati istu programatsku težinu, ali repertoar ipak ima biti jedan realitet s profilom. Unutar hrvatskog kazališta još se mogu sresti ljudi koji imaju što reći, a neki su od njih iz raznih razloga, u koje ovdje ne mogu ulaziti, potisnuti. Postoji i generacija mladih redatelja koja daje čuti o sebi, kao i neki "srednjaci" koji su se možda prebrzo dali obeshrabriti. No ja svakako od Rijeke kanom učiniti mjesto koje će obeshrabriti nekvalitetu i vladajuću oportunizam već i prije razine prijedloga. Ne kanim raditi generacijski teatar jer je tako nešto besmislica, i ne kanim raditi u okvirima neke sekte ili kartela, kako se to u Hrvatskoj nažalost skoro uvijek desi, naročito kad se dosegne stanoviti kvalitet. Svakako kanim iskoristiti svoje međunarodne veze (Njemačka, Austrija, Francuska), i u smislu gradnje repertoara, i poziva istaknutim inozemnim redateljima. U tom smislu uistinu kanim od Rijeke učiniti grad svjetskog propuha. Pokušat ću, u okvirima mogućnosti, ispraviti neke političke gadosti počinjene spram istaknutih hrvatskih umjetnika (Šerbedžija, Furlan).
O repertoarnim figurama, kolima, ciklusima, o repertoarnim kontekstualizacijama suvremenih problema ovdje govoriti bilo bi odveć detaljno. Imam priličan uvid u to što se u Evropi u ovom trenutku piše za teatar, a jasne su mi i često neshvatljive rupe u iskustvima s hrvatskom i svjetskom kazališnom baštinom. Teatar svakako mora smoći osigurati sredstva za ovaj ili onaj prijevod iz klasičnog repertoara, što se naprimjer odnosi naročito na Kleista i Schillera. Kazalište na svaki način mora tražiti moderan odnos spram Krleže, i to na programskoj ravni, jer je to ključno mjesto hrvatskog moderniteta, naročito ako se shvati u ukupnoj dimenziji, umjetničkoj ali i političkoj, a ne reduktivno, kao što je to danas slučaj. Ovo svakako vrijedi i za sva poznata nam djela Marina Držića.
Jedno kazalište koje mora biti i narodno, i gradsko, i regionalno, jest intenzivan pogon koji bi morao dizati svoje zastore gotovo svaki dan. Hoće li to biti tri ili pet dramskih premijera, dvije ili tri opere, jedan ili dva baleta, ne da se fiksirati kao pravilo. Ukupni repertoar Kuće stvorit ćemo u dogovoru koji ne mora biti neko lako usuglašavanje, no držat ćemo se Držićeve upute kako "kuća u kojoj čeljad nije bijesna nije tijesna".
Postojanje druge Drame, Talijanske, zajedno s Hrvatskom, držim sretnom okolnošću koja razlikuje i odlikuje HNK Ivana pl.Zajca od drugih narodnih kazališta u Hrvatskoj. Talijanska drama bit će most (dvosmjerni) između dviju kultura i dvaju naroda, odnosi kojih su opterećeni teškom poviješću, što je samo po sebi tema na koju kazalište itekako ima što kazati. Mogli bismo dalje razvijati ideju o kazalištu kao antropološkom laboratoriju za studij sličnosti i razlika, napose kultura u kontaktu. Sigurno bi bilo silno zamamno odigrati isti tekst na dvama jezicima, i to takav koji bi omogućio da između na vidjelo rečene sličnosti i razlike.
Vraćam se sada temi teatra ambulantnih uvjeta.
Uz Istru, odnosno dio repertoara koji osobito akcentuira istarske nesvodljivosti i bogatstva, koji naravno kanim pokazati naprimjer u Puli, nastojat ću oko longitudinalnih veza riječkoga teatra, ne samo unutar konteksta Mediteran - Srednja Evropa. Mislim na nešto mnogo jednostavnije. Nastojat ću da Rijeka i Split naprosto, unutar jednog godišnje redovitog tjedna, izmijene svoje repertoare. Sa Zagrebom bi to u ovom trenutku bilo teško, no u nekim novim okolnostima bila bi to prirodna ideja, kakvu je nekoć naprimjer u Zagrebu ostvarivalo dubrovačko kazalište.
Što se tiče komunalnog orijentiranja teatra, odnosno njegova povezivanja sa sredinom za koju se radi, nastojat ćemo oko svih oblika višestrane komunikacije s publikom, naprimjer u vidu institucionaliziranih razgovora sa zainteresiranim dijelom gledateljstva nakon predstava, kakve sam i sam vodio u bečkom Burgtheateru. Teatar ne može bez intelektualne podrške sredine u kojoj djeluje, a tu naročito mislim na studente riječkih fakulteta. Reći ću na kraju i koju pro domo sua.
Sticajem okolnosti koje ovdje ne kanim opisivati već i zato što ih držim prilično notornim, ja sam već punih osam godina temeljito odsutan iz hrvatskog teatra. Moglo bi se kazati, s obzirom da su moje ladice pune, da sam ja najneigraniji hrvatski pisac. S jedne strane, to dovodi do stanovitih uzajamnih frustracija i strahova. Oni koji su u teatru imali moć i još uvijek je imaju, ponijeli su se kojekako, uglavnom u skladu s očekivanjima. To ima jednu lošu i jednu dobru stranu. Lošu kanim anulirati obećanjem da se ne kanim osvećivati, tojest da ću bezobzirno provesti vlastite umjetničke, više nego političke, kriterije. Dobra je strana što ja nemam baš nikakvih obaveza ni prema kome, te mogu provesti to što kanim u punoj slobodi autorske odgovornosti.
No govoreći o nepravdama, mislim pomalo i na one koje su učinjene meni. U tom smislu, svakako kanim u četiri godine odigrati najmanje dvije svoje drame. Prva predstava u navlastitom smislu riječi mojega intendantskog staža bit će *Kamov, smrtopis*, što svakako valja čitati programatski, već i kad je samo ime Kamov u pitanju koje je za sebe cijeli jedan program.
Što se uvodno naznačene međuigre lokalnog i svjetskog u riječkom kontekstu tiče, svakako kanim odigrati dramatizaciju Car Eminove *Denuncijade*.
Želim, dakle, u Rijeci raditi teatar svjetskog propuha, s jakim obzirom na kontekst i potrebe zajednice kojoj se on obraća. Kanim stimulirati umjetničku hrabrost, te izložiti Kazalište izazovima jakih osoba. Kanim uvesti kriterije koji bi u startu obeshrabrili danas vladajući oportunizam danas vladajućih kazališnih ljudi. Kanim izgrađivati umjetničke ansamble, kao uvjet ozbiljenja ovdje taksativno navedenih svrha, a u stanovitom smislu i kao osnovni razlog cijelog tog posla.

BRANKO BREZOVEC:
Program rada Hrvatskog narodnog kazališta Ivana pl. Zajca u Rijeci (1999.-2003.)

1. Polazišta

• osuvremenjivanje koncepta nacionalne kazališne organizacije miletićevskog tipa "... moj je ideal bio stvoriti ... eminentno hrvatski umjetnički zavod. Za postignuće ovog mog umjetničkog cilja lebdjele su mi pak tri važne točke pred očima, a to su: *repertoire*, *jezik i stil*".
• dakle:
repertoire: živi dramski, operni i baletni predlošci, ali i pažanzovske tvorevine, otvorene forme; kazalište kao prizorište suvremenosti i kritičnosti - usuprot "nepojmljivom Panteonu" (Artaud), lektiri,

državotvornim i represivno didaktičkim potrebama
jezik: mnogostruki tipovi jezičkih strategija, metajezičnost, multimedijalnost
stil: prožimanje suprotnosti, multikulturalnost i urbanost, dekonstruktivizam
• racionalizacija pripreme i eksploatacije predstava:
1) producentski tip pripreme: producent predstave odgovoran je za tijek priprema, financijsku konstrukciju i sponzorske prihode
2) igranje predstava u blokovima: racionalizacija tehnike, racionalizacija propagande
• srednjeeuropska perspektiva: razmjena, suradnja, gostovanja; biti prisutan (Wiener, Festwochen, Züricher Theaterspektakel, Hamburg Somerfest)
• unapređenje odnosa s Trstom i HNK Split
• uvođenje internacionalnog Savjeta za Dramu, Operu, Balet
• stanovite paralele: transformacija Burgtheatra pod upravom Clausa Peymanna

2. Struktura

a) Drama
b) Opera
c) Balet
d) Talijanska drama
e) Kazalište izvan zgrade
f) Pokretni teatar
g) Manifestacije
h) Kazališne radionice

3. Strategije

a) Drama

• 4 premijere godišnje na velikoj sceni
• inzistiranje na energiji ansambla: duh zajedništva
• otuda skrb za radnu kondiciju ansambla: problem koncentracije i fizičke osposobljenosti - posebna organizacija treninga i radioničkih priprema
• tematı i repertoarni primjeri:
Rijeka / istrijanstvo: Car Emin *Danuncijada;*
rat / poraće / individuum / sazrijevanje: Brecht *Bubnjevi u noći*, Krleža: *Zastave* (dramatizacija: Branko Matan), Ibsen: *Peer Gynt*
akomodavanje vremenu: Krleža: *Aretej*, Trumbetaš: *Nichtraucher, Crna ruka, Kassierer* (trilogija o gastarbajterima, hrvatskom komunizmu i tranziciji)
zaboravljena remek-djela hrvatske dramatike: Kosor: *Maske na paragrafima*, Mesarić: *Kozmički žongleri*, Šnajder: *Kamov, smrtopis*, Kamov: *Mamino srce*, *Tragedija mozgova*, Lupi *Hodač 2* (u sklopu kazališta ivan zgrade)
otvorene forme: Šop: *Tajanstvena prela* (teatar slike na osnovi jedne od najeuropskijih knjiga hrvatske književnosti)
redatelji: Borna Baletić, Bobo Jelčić, Ivica Buljan, Branko Brezovec, Vito Taufer, Gerald Thomas, Kirsten Dehlolm, Božidar Violić

• od četiri premijere u sezoni jedna nastaje kao koprodukcija sa Istarskim narodnim kazalištem u Puli, a jedna s europskim teatrima i producentima (mogući partneri: Freie Volksbühne - Berlin, Intercult - Stockolm, Chapter Arts Centre - Cardiff)

b) Opera

• pokušaj odmaka od verdijanskog koncepta
• interes za rani barok: Monteverdi: *Krunidba Poppeje*
• trilogija: Tri junaka - modusi egzistencije Händel: *Tamerlan*, Mozart: *Don Giovanni*, Auber: *Fra diavolo*
• koprodukcija sa Ljubljanskom operom i Zagrebačkim biennalom: Berg: *Lulu*



Branko Brezovec putuje za Rijeku, 1999.

• interes za recentni operni repertoar: Nyman: *The Man Who Mistook his Wife for a Hat*, Bryars: *Medea*, Glass, Adams
• izuzetan osjećaj za suvremenu operu buffo: Silvije Foretić
• Offenbach: *Hoffmannove priče*
• Hindemith: *Harmonija svijeta* (autorski projekt redatelja Dragana Živadinova)
• projekt vrhunske ambicije: Zajc: *Nikola Šubić Zrinski* u režiji Achima Freyera, redateljske i scenografske zvijezde bečkog Burgteatra, čije predstave konstituiraju svijet izuzetnih fantazama; bio bi to zanimljiv primjer dezideologizacije ove napaćene opere
• Juzbašić / Šnajder: *Opera za tri groša*: po motivima Weill/Brechtovog remek-djela, suvremeno djelo otvorene forme s novim librettom Slobodana Šnajdera na temu hrvatske i ostale mafije u tranziciji

c) Balet

• približavanje suvremenom baletnom izričaju
• postupna transformacija klasičnog baletnog ansambla u suvremeni plesni teatar
• rad s istaknutim plesnim pedagozima posvećenim miješanju klasičnog i modernog postupka: José Besprosvany, Nada Kokotović

d) Talijanska drama

• suradnja sa zanimljivim mladim talijanskim redateljima: Roberto Zorzut, Marco Martinelli...

e) Kazalište izvan zgrade

• 2 projekta godišnje
• provokativniji, scenski inovativni projekti u nesvakidašnjim, autentičnim riječkim prostorima (lučka skladišta)
• suradnja sa riječkom alternativom (scenskom, glazbenom, likovnom)
• povezivanje sa europskom udrugom Trans Europa Hallen i zagrebačkim Eurokazom

f) Pokretni teatar

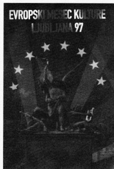
• povezivanje HNK Rijeka s kulturnim prostorom od Istre do Zadra
• posebno povezivanje s INK Pula: jednom godišnje stvaranje zajedničke predstave
• 2 manje predstave godišnje na tragu estetike suvremenog pučkog, ali i ambijentalnog kazališta: pokretljivost i učestalost igranja
• u susret Gavellinom mementu: "Mora li se pučkost umjetnosti iskupljivati njenom drugorazrednošću."
• honorarno zaposlen operativni direktor Pokretnog teatra
• posebne ljetne aktivnosti

g) Manifestacije

• aktivno uključivanje u program Riječkog karnevala s ambijetalnom predstavom nastalom u suradnji s europskom udrugom uličnih teatara "Teatar izvan zidova" ili vrhunskim svjetskim majstorima teatra animacije (Ells Comediants iz Barcelone koji su otvarali Olimpijadu 1992.godine, Ilotopie iz Francuske sa spektaklima na vodi, Royal de Luxe iz Francuske koji su otvarali kanal ispod La Manchea...)
• gala programi u povodu dočeka 2000 i 2001 godine

h) Kazališne radionice

• svakodnevni (fakultativni) trening dramskog ansambla u prijepodnevnim satima
• 3 do 4 glumačke radionice godišnje u trajanju od tjedan dana (jedna veća na početku sezone) pod vodstvom vrhunskih svjetskih pedagoga na temu glumačke koncentracije, izvedbenih tehnika i osvještavanja tjelesnih središta
• otvorenost radionica ostalim ansamblima kao i umjetnicima izvan teatra i izvan Rijeke.



Kulturna politika u postsocijalizmu - primjer Slovenije

PIŠE: MARINA GRŽINIĆ

Kako zapravo iščitati kulturnu politiku devedesetih u Sloveniji, odnosno kako definirati i ocrtati strategije djelovanja države na području kulture i umjetnosti? Za razumijevanje toga odnosa, na sreću, imamo u Sloveniji bijelog miša koji, na žalost, nije preživio eksperiment, a ime mu je Europski mjesec kulture (EMK), Ljubljana 1997. Taj propali projekt najrječitija je paradigma načina funkcioniranja političkog u kulturi i umjetnosti u Sloveniji, ili slovenske kulturne politike. Taj bijeli miš može nas, bez obzira na to što je u mrtvačkom sanduku, itekako sigurno i poučno dovesti od mikropovijesti do globalnih pitanja slovenske kulturne politike. Samo treba obnoviti njezinu poluprošlu, već napisanu, povijesnu matricu i naći ćemo puno poučnih upozorenja o stranputicama koje nas mogu voditi u nesigurnu budućnost (usp. *Europski mjesec kulture* , tematski broj, *Časopis za kritiko znanosti*, Ljubljana, 1997).

Jedan od putova iščitavanja ili analize događaja u vezi s projektom EMK, Ljubljana 97 jest da pojedinačne konstatacije u vezi s projektom uspoređujemo s konstatacijama iz izvješća europskih stručnjaka, pod naslovom *Kulturna politika u Sloveniji*, koji je 1996. godine izašao u autorstvu i uredništvu Michaela Wimmera. To je prvi takav prikaz ili ocjena slovenske kulturne politike iz kuta Europskog savjeta. Prikaz ili ocjena, koja još nema svoj pisani pandan i zato ostaje itekako u uporabi, barem do sljedećeg takvog izvješća. Izvješće *Kulturna politika u Sloveniji* bilo je u trenutku izdavanja deveti pregled nacionalne kulturne politike nastao u okviru Europskog savjeta; prije Slovenije svoju su pripravnost na takvo ocjenjivanje izrazile Švedska, Francuska, Austrija, Nizozemska, Italija, Finska, Estonija i Ruska federacija. Treba naglasiti kako se evaluacija slovenske kulturne politike, koju su napravili u okviru europskog programa,

temeljila na preliminarnim postupcima i gradivu: na pripremi izvješća kojeg je napravila svaka pojedinačna država koja se odlučila za takvu ocjenu (u Sloveniji su tu zadaću - nacionalni izvještaj - napravili Vesna Čopič i dr. Gregor Tomc); nakon toga je slijedilo nekoliko planiranih posjeta ocjenjivača Sloveniji te neposredni razgovori s najrazličitijim oblikovateljima i usmjeravateljima kulturne politike (od činovnika do umjetnika). Zanimljivo je da je izvještaj europskih eksperata predstavljen i na tiskovnoj konferenciji u Ljubljani, iako je sva pozornost javnosti i medija bila namijenjena prije svega domaćem nacionalnom izvještaju. Dojam je da je izvješće europskih eksperata prošlo mimo javnosti, odnosno da je danas, ovdje i sada, malo tko svjestan njegova postojanja.

Za nas je važno, što europski ocjenjivači naglašavaju, da je nacionalno izvješće, koje je i služilo kao osnova za oblikovanje ekspertize europskih stručnjaka, bilo iscrpno u prikazivanju povijesnih činjenica, ali mu se nije posrećilo izraziti ocjenu sadašnjeg stanja, što je posljedica pomanjkanja sistematične kuturne politike i ujedno još neoblikovanoga, dakle neimplementiranoga nacionalnog kulturnog programa, koji bi trebao priredìti Nacionalni savjet za kulturu Republike Slovenije.

I sada, kada se - 15. rujna 1999. - hvatam nekih kozmetičkih popravaka dijela teksta napisanog za više različitih namjena, teksta koji će mi služiti kao konceptualna osnova za opisivanje i nekih drugih zbivanja na području kulture u 1999. godini, mogu utvrditi: ne samo da JOŠ UVIJEK NEMAMO SLOVENSKI NACIONALNI KULTURNI PROGRAM, već su obje ishodišne pozicije moga pisanja, pomanjkanje slovenskog nacionalnog kulturnog programa i postojanje samo jednog cjelovitog temeljitog izvještaja ili evaluacije slovenske kulturne politike pod naslovom *Kulturna politika u Sloveniji* (u nastavku: *Izvješće*) itekako aktualne, jer ni u čemu nisu zastarjele ili prevladane. Isto tako, još uvijek vrijede moje teze o slovenskoj kulturnoj politici koje sam oblikovala prije nekog vremena. Čak štoviše, 1999. godine dobile su i svoju jasnu materijalnu sliku.

Izvješće europskih eksperata vrlo precizno određuje manjkavosti slovenske kulturne politike, a ujedno nudi odgovore u smjeru njihovog mogućeg razrješavanja. Prilaže međunarodni pogled ili perspektive koje bi pojedinu državu vodile pri razvoju i implementaciji učinkovitog koncepta nacionalne kulturne politike. Europski ocjenjivači bili su jedinstveni kako Slovenija nema elaboriranu kulturnu politiku, odnosno kako se u slučaju Slovenije, slično kao i nekih drugih država Istočne i Srednje Europe, koje su se isto tako same ponudile da im se izradi takav europski izvještaj o nacionalnoj kulturnoj politici,

U devedesetima se u Sloveniji vodi nemilosrdna borba za uspostavljanje kontinuiteta između tradicije i inovacije. Taj okret ne znači, kako primjećuje Wimmer, jednaka prava za procese očuvanja i modernizacije, već prije sugerira da se u prošlosti, prije svega osamdesetih godina, slovenska kultura trudila i razvijala u smjeru inovativnih i eksperimentalnih umjetnosti, a zato bi se sada, po mišljenju kulturnog establishmenta, trebala okrenuti prema GRAĐANSKOJ EUROPSKOJ TRADICIJI (ili točnije rečeno: prema fantazmu o njoj) i prema RAZVOJU PRIRODNOG I KULTURNOG NASLJEĐA

moralo odreći dosadašnje metodologije ocjenjivanja koja je uzimala u obzir četiri kriterija: kreativnost, sudjelovanje, decentralizaciju i demokratizaciju. Ti kriteriji ocjenjivanja mogu se upotrijebiti samo ako postoji, kako su zapisali europski eksperti, bilo kakva jasno zacrtana kulturna politika. Kako takve kulturne politike u Sloveniji nije bilo moguće utvrditi, europski su se ocjenjivači odlučili na opisivanje društveno-političkog okvira, unutar kojega bi se takva kulturna politika tek oblikovala.

Pokušat ću sažeti one najvažnije značajke, odnosno ocjene stanja na području kulturne politike u Sloveniji, kako su ih definirali europski ispitivači; te ću teze u skraćenoj varijanti teksta usporediti s rezultatima, postupcima i oblicima upravljanja i usmjeravanja projekta EMK, Ljubljana 97, u vremenu od 1. 3. 1995. do 1. 3. 1996.

Jedna od glavnih tvrdnji *Izvješća* jest kako je nacionalna kulturna politika u Sloveniji utemeljena na radu nacionalnih kulturnih institucija; one potroše većinu javnih sredstava, ujedno i sredstava za posebne namjene (usp. Wimmer, 1996, str.35). Paradoks je također i to što kulturne institucije, koje dobivaju sigurna sredstva za svoje redovno preživljavanje i program, konkuriraju još s posebnim projektima i natežu se za preostala sredstva, zajedno s neovisnim institucijama. Europski eksperti kažu kako je riječ o atavizmu koji nije samo arbitraran, već i nepravedan, jer se nacionalne institucije, opskrbljene državnim sredstvima za svoj redovni program i djelovanje, sa svojim posebnim programima, na jednak način i s istim pravima kao eksperimentalne i neinstitucionalne inicijative, natječu i za ona preostala sredstva.

Izvješće nadalje naglašuje: iako se kulturne institucije najviše trude da tranzicijski prijelaz u kulturi bude što bezbolniji, puno se javnog novca ulaže u same kulturne institucije, a ne u kulturni razvoj (usp. Wimmer, 1996, str.37). Slovenska nacija se uvijek izjednačavala s kulturom, ili ironične rečeno, s lagodnim i udobnim životom kulturnih institucija (usp. Wimmer, 1996, str.44). I obratno: "Čini se da, ako pokušaš promijeniti okvir tih institucija, pokušavaš uništiti Sloveniju" (Wimmer, 1996, str. 44). I način financiranja kulturnih institucija je izuzetno zanimljiv jer se čini kako se institucije ne financiraju prema programu, već po broju zaposlenih, "zato ne iznenađuje interes ravnatelja takve institucije da ima što veći broj zaposlenih" (Wimmer, 1996, str. 45). Kulturne ustanove su tako postale javni zavodi, a zaposleni državni službenici. Kulturne ustanove su se doslovno preko noći organizirale kao javni zavodi (Wimmer, 1996, str. 15). Europski eksperti naglašavaju kako je socijalna sigurnost zaposlenih u institucijama važan čimbenik u slovenskoj kulturi. S druge strane je to i oblik stagnacije razvoja društva, jer takve države se lako promijene u oaze "provincijalizma" (Wimmer, 1996, str.47).

Iako svaka nacionalna kulturna institucija ima u svome sastavu savjet sastavljen tripartitno (jednu trećinu članova nominira država, drugu trećinu djelatnici, a treću javne udruge), Wimmer tvrdi kako ni jedan od tih savjeta, čak i po riječima samih institucija, nije učinkovit; ima samo reprezentativnu funkciju. Zato postavljeni ravnatelji i na neodređeno vrijeme zaposleno osoblje u institucijama nije odgovorno nikome, jedino možda, kako naglašava europsko izvješće, trećoj sili - medijima. Institucije su, također, prilično nefleksibilne kada se radi o razmjeni zaposlenih (usp. Wimmer, 1996, str. 36), jer što se tiče njihove aktivnosti ne trebaju se podređivati ni jednoj politici kulturnog planiranja. Institucije ne trebaju surađivati među sobom; iako djeluju na istom području, svoje djelatnosti ne trebaju koordinirati. Europski eksperti naglašavaju da su umjetnici i kulturni djelatnici koji rade u institucijama kulture najprivilegiraniji zaposlenici u Sloveniji; imaju posao "do smrti", što podupiru i različita udruženja. Zato se implementacija profesionalnijih managerskih metoda i fleksibilnijih



D. Živadinov: *Noordung Biomechanics*

shema zapošljavanja na području kulture ne može ostvariti. Kako je zapisano u *Izvješću*, potvrđivanje ravnatelja pojedine kulturne institucije jedini je nadzorni ključ koji na raspolaganju ima država kod nadziranja nacionalnih kulturnih institucija. "Imamo osjećaj kao da država plaća za neovisnost tih institucija" (Wimmer, 1996, str. 36).

Jedna od karakteristika nove slovenske države je i transformacija prijašnje šezdeset dvije administrativne gradske regije u lokalne zajednice, samostalne pravne jedinice, kojih je sada stotinu četrdeset sedam. Ono što je važno i što naglašuje europsko izvješće, a spomenuto je u slovenskim službenim dokumentima, jest to da "razdvajanje kompetencija između nacionalne i gradske vlasti još nije završeno i zato ne samo što gradska administracija, koja je u službi gradskog savjeta i izvršava zadatke za gradonačelnika, nije u potpunosti oblikovana, nego nema ni jasno oblikovanih zadaća." (Wimmer, 1996, str. 21). Zato međugradska suradnja i suradnja između grada i države i gradskih i državnih vlasti ne teče zadovoljavajuće (usp. Wimmer, 1996, str. 21). U zakonu nema preciznog razgraničenja ovlasti između države i grada. Europski izvjestitelji zato upozoravaju da je u tom slučaju moguće govoriti o starom načinu razmišljanja, u okviru kojega je došlo do apstraktnog pomaka od ekstremnog centralizma do ekstremnog decentralizma, pri tome nisu bile odgovarajuće i učinkovito podijeljene kompetencije koje bi omogućavale nove oblike vertikalne, ali i horizontalne suradnje, time i uspješno rješavanje konkretnih problema (Wimmer, 1996, str. 22).

Europska istraživačka skupina bila je iznenađena što među vrlo precizno određenim zadaćama grada nije bilo niti jedne koja bi jamčila skrb za odgovarajuću kulturnu infrastrukturu (usp. Wimmer, 1996, str.21). Model koji potvrđuje takvu tvrdnju svakako je primjer Metelkova. U napuštenom vojnom kompleksu, u samom centru Ljubljane, na Metelkovoj ulici, koji se nakon zauzimanja nazvao Mreža za Metelkovu, oblikovao se jasan zahtjev za drukčijom reorganizacijom našeg društvenog života i kulturnog mikrokosmosa. Povijest toga angažmana više je nego porazna; nepresTano izigravanje obećanog od strane grada i države (što je pokrenulo u prvom redu i zauzimanje Metelkove), nepresTano prebacivanje kompetencija, prije svega nevjerojatne represivne odluke Gradske općine Ljubljana (u nastavku GOLJ) prema stanovnicima Metelkove. Te represivne odluke i odgovori stanovnika Grada Metelkove na njih bili su, analitički ću zapisati, oblik takozvane staleške borbe, povatak potlačenog realnog u vjerojatno proklamirane neideološke devedesete godine, ujedno također i zametak festivala Metelkova grad (kako se na koncu preimenovala Mreža) koji se odvija svake godine i simbolički budi sjećanje na takve (dis)funkcionalne sustave u Ljubljani. Ljubljanu ne smijemo iščitati kao perfektno retoričku i topološki napunjenu, već i kao nasilno dematerijaliziranu i dehistorizirTanu.

Kako je rekao Homi K. Bhabha u jednom intervjuu, totalitarne kulture artikuliraju svoja protuslovlja neprestanim paranoičnim istraživanjem vlastitih granica moći (usp. *Hall in Wortham*, 1996, str. 61). Te kulture misle da su njihove granice moći neprestano kršene, prekoračene, zato upotrebljavaju stalno sve drastičnija rješenja. Između Metelkove i projekta EMK, Ljubljana 97 postoji povezanost, u smislu načina opstrukcije oba modela i projekta. Kako je moguće vrlo precizno i bez većih poteškoća razabrati iz objavljenih dokumenata, ta je opstrukcija u slučaju projekta EMK, Ljubljana 97 u početku bila usmjerena na sve veću fragmentaciju prihvaćenog glavnog programskog tijela i koncepta projekta, a nakon toga su slijedile sve drastičnije odluke Gradske općine Ljubljana i njezinog tadašnjeg gradonačelnika, u smislu samovoljnog prekoračenja ovlasti i kompetencija, što se završilo u potpunom brisanju svih instanci za oblikovanje programa (raspuštanje Programskog savjeta i Programskog odbora projekta EMK, Ljubljana 97).

Pomanjkanje razgraničenja kompetencija,

dužnosti i odgovornosti između države i grada, kad je riječ o kulturi i njezinu financiranju i usmjeravanju, ukratko o kulturnoj politici, ima za posljedicu, kako primjećuje Wimmer, i kaotično i nelogično financiranje nacionalnih i drugih kulturnih institucija. To se dogodilo, primjerice, u okviru proračuna za kulturu 1999. godine, kada je Moderna galerija u Ljubljani, dakle nacionalna ustanova za suvremenu umjetnost, dobila skoro jednaku svotu sredstava za program kao i Galerija ŠKUC, bastion alternativne kulture osamdesetih. Važno je pri tome razmišljanje voditelja Galerije ŠKUC, Gregora Podnara, u jednom od naših zajedničkih razgovora na temu djelovanja slovenskog kulturnog prostora. On se pita da li time Ministarstvo kulture priznaje da je osamdesetih načinilo pogrešku, kad je posve podfinanciralo rad Galerije ŠKUC, ili Ministarstvo zapravo ne zna što bi činilo devedesetih. Ono što još više zabrinjava jest, tvrdi Podnar, što sada zapravo nitko ne zna kolika će biti sredstva 2000. godine, što znači da je sve moguće i ujedno posve nepredvidivo. Rezulat je toga velika zbrka glede odgovornosti i obaveza, a gradske i državne ustanove same ne nude zadovoljavajuća rješenja (Wimmer, 1996, str. 33).

Iako je zaslugom Ministarstva kulture i njegovog aparata većina važnih kulturnih operacija mogla teći i za vrijeme tranzicije, Ministarstvo kulture i druge državne institucije nisu bile naklonjene novim smjerovima u kulturnoj politici, već su čuvale status quo (usp. Wimmer, 1996, str. 29). Glavna pitanja koja se postavljaju europskim ekspertima su - iako se kulturna institucija čini izvježbanom u razdiobi sredstava - tko je taj koji odlučuje o dodjeli preostalih sredstava, posebnih namjenskih sredstava koja su na raspolaganju Ministarstvu kulture i na osnovu kojih kriterija teče ta razdioba te tko nadzire programe i aktivnosti barem onih važnijih nacionalnih kulturnih institucija, financiranih od strane upravo toga ministarstva (usp. Wimmer, 1996, str. 30-31).

"(Ne)suradnja između grada i države jest, dakle, jedan od mogućih odgovora na pitanje zašto Ministarstvo kulture, koje je trebalo biti suorganizatorom projekta EMK, Ljubljana 97, uopće nije reagiralo na opstrukciju projekta od strane GOLJ." Nacionalne kulturne institucije, kako je zapisano u Izvješću, dobivaju sva državna sredstva, tako da zapravo ništa ne ostaje za razvoj novih kulturnih perspektiva (usp. Wimmer, 1996, str. 27). To je također i razlogom zašto ministar kulture ne može djelovati na način da može zastupati ili lansirati nove pobude ili podupirati suvremene elemente na pojedinačnim kulturnim područjima. Još i više, prema konstatacijama koje su oblikovali europski eksperti o radu ministra kulture, on bi trebao "brinuti samo za ostvaranje želja pojedinih nacionalnih kulturnih instituci-ja" (usp. Wimmer, 1996, str. 27). Tako se tadašnji ministar kulture - referiramo se na projekt EMK, Ljubljana 97 - umjesto da reagira na situaciju, postavio u ulogu čuvara kulturnog nasljeđa i organizacijski naslijeđenih struktura (usp. Wimmer, 1996, str. 27).

Prekomjerna institucionalizacija, potpuna kaotičnost kompetencija i obaveza prema određenim projektima između grada i države itd. elementi su matrice na osnovu koje je već bilo moguće izvesti opstrukciju projekta EMK, Ljubljana 97. Unatoč tim, recimo manjkavim, infrastrukturalnim uvjetima moramo se precizniјe udubiti u činjenice koje nekako gotovo bodu u oči.

Kako se, ipak, GOLJ-u posrećilo taj suvremeno koncipiran nacrt programa projekta EMK, Ljubljana 97, koji je priredio Programski savjet EMK, Ljubljana 97, tako jednostavno i za slovenske uvjete nevjerojatno posve "konsenzualno" promijeniti? Na sastanku koji je sazvao tadašnji gradonačelnik grada Ljubljana, i to u kulturnom prostoru koji slovi po neusklađenosti rada i nemogućnosti dogovora, čak između dvije institucije skoro osamdesetoglava masa direktora najvažnijih nacionalnih kulturnih institucija u gradu Ljubljani, priznatih kritičara i kustosa, slobodnih umjetnika, kulturnjaka i managera itd. uspjela se, naime, (ako odbijemo šestoricu protiv) skoro stopostotnim konsenzusom dogovoriti, u samo nekoliko sati, kako suvremeno koncipiran nacrt projekta EMK, Ljubljana 97 treba promjeniti, ukinuti i temeljito konceptualno izmjeniti. Odgovor smo potražili u *Izvješću* i analitički ga uobličili. Razlog za to leži u činjenici koju su europski eksperti formulirali na ovaj način: Unatoč deklariranom i uravnoteženom razvoju između tradicije i inovacije u kulturi (koja bi ga deklarirala i podupirala već u prvom radnom dokumentu neovisne države Slovenije), u praksi je bilo drukčije. Suvremeni je razvoj ubrzo nestao iz kompetencije kulturne politike u okviru Ministarstva kulture Republike Slovenije, najveća se briga počela namijenjivati očuvanju kulturnog nasljeđa. To je u kulturi postalo važnije usmjerenje od razvoja suvremene umjetnosti i kulture.

Pri cjelovitoj operaciji opstrukcije projekta EMK, Ljubljana 97, dakle, nije se radilo o "uništavanju" neovisne kulturne scene koja bi pokušala, kako se isprva stvar pokazivala u medijima i po kuloarima, preuzeti primat na području kulture jer je ona bila, kako tvrdi europsko izvješće, u nekoliko zadnjih godina predmetom sistematičnog uništavanja, preimenovanja, usrkavanja i financijskoga discipliniranja, pa se gradskim i državnim vlastima i političkim grupacijama koje je nadziru njome više nije trebalo baviti.

Uistinu se radilo o dramatičnijem udarcu slovenskoj kulturi: o obratu od inovativnosti i eksperimentalnosti u kulturi i umjetnosti, koja nije isključivo vezana za neovisnu scenu i neinstitucionalnu kulturu, prema tradicionalnom, građanskom shvaćanju suvremene umjetnosti! Ako je borba i otvoreno započela u vezi s projektom EMK, Ljubljana 97, ona je ove godine dobila svoj epilog u aferi nazvanoj "dr. Jure Mikuž." Kako se sada može zaključiti, u čitavoj stvari se zapravo nije radilo samo o zahtjevu za zamjenom (odnosno o akciji skupine zluradih umjetnika s međunarodnom reputacijom koja radi o glavi i radu jednoga intelektualca, nositelja približno petnaest najvažnijih funkcija na području kulture i kulturne politike, kako na razini Ministarstva kulture, tako i na razini grada Ljubljane), već prije svega o očiglednosti toga obrata u kulturi i umjetnosti u Sloveniji, u smjeru tradicionalno, građanski shvaćene suvremene umjetnosti. A ona ne podnosi nikakav međunarodni kontekst i usporedbe, već se čvrsto hvata takozvanog domaćeg stvaralaštva, svaki pogled izvana na domaću produkciju okarakteriziran je kao prijetnja kulturnoj samostalnosti naroda, što je bilo pokazano već u prvom otvorenom pismu grupe umjetnika i kulturnjaka koji su zajednički nastupali u slučaju Mikuž.

Zaključit ćemo bez žaljenja zbog propadanja u devedesetima, odnosno propadanja alternativne kulture ili subkulturnog događanja iz osamdesetih u Ljubljani, ali tako da predstavimo elemente matrice, koja regulira neprestanu nemogućnost razvoja neinstitucionalne kulture u devedesetima i zaostajanje za međunarodnim događanjima na području medijske i suvremene kulture (ako se radi o oblicima međunarodne suradnje, onda pak u prvi plan stupaju umjetničke veličine koje su vezane uz tradicionalni stil modernizma ili su već odavno izgubile karakter inovatora i još samo reproduciraju svoj stari sjaj) i nepresteno podcjenjuje i baca na rub najpriznatije i međunarodno dokazane umjetnike i grupe (usp. Wimmer, 1996, str. 25, i Gržinić, 1996, str. 10). Uzroke ne treba tražiti samo u promijenjenom političkom i ekonomskom kontekstu, već upravo u toj logici i usmjeravanju na području kulture u devedesetima, koje je okrenuto prema ponovnom uspostavljanju ravnoteže između tradicije i inovacija (usp. Wimmer, 1996, str. 25).

Tako umjesto navještene ravnoteže u razvoju (usp. Gržinić, 1996, str. 19-20) u devedesetima se u Sloveniji vodi nemilosrdna borba za uspostavljanje kontinuiteta između tradicije i inovacije. Taj okret ne znači, kako primjećuje Wimmer, jednaka prava za procese očuvanja i modernizacije, već prije sugerira da se u prošlosti, prije svega osamdesetih godina, slovenska kultura trudila i razvijala u smjeru modernističkih, inovativnih i eksperimentalnih umjetnosti, a zato bi se sada, po mišljenju kulturnog establishmenta (koji ne zauzima samo dražavne i gradske kulturne razine, nacionalne institucije i one druge, već i

kritičare, savjetnike, usmjeravatelje itd. u kulturi i umjetnosti), kulturna i umjetnička sfera u Sloveniji trebala okrenuti prema GRAĐANSKOJ EUROPSKOJ TRADICIJI (ili točnije rečeno: prema fantazmu o njoj) i prema RAZVOJU PRIRODNOG I KULTURNOG NASLJEĐA (usp. Wimmer, 1996, str. 25).

I upravo taj obrat među onim je kriterijima i karakteristikama koje su bitno omogućile reorganizaciju i brzo brisanje suvremenog umjetničkog programa projekta EMK, Ljubljana 97, pa i bilo kojeg koncepta u umjetnosti, kulturne inicijative, infrastrukturne reorganizacije itd. devedesetih u Sloveniji.

Unatoč tome što se istrošila alternativna i subkulturna scena iz osamdesetih godina, značenje je neinstitucionalne kulture u devedesetima još uvijek aktualno, iako su se mogućnosti njezina razvoja također promijenile. No, kako je ustanovila skupina eksperata, otvaranje institucija, kako nacionalnih tako i onih drugih, u smjeru inovativnih i eksperimentalnih programa jedina je mogućnost preživljavanja tradicionalnih kulturnih institucija u budućnosti (usp. Wimmer, 1996. str. 50). Europski eksperti tvrde da za sada politički ne možemo očekivati veće promjene u kulturi. Sredstva za nju iznose 0,8% BND i taj se iznos lijepo može usporediti s međunarodnim standardima. S druge strane, neinstitucionalne kulturne grupe koje su u osamdesetima bile važna vodeća kulturna, ali također i politička sila, još uvijek ne mogu uspostaviti recipročan odnos s onima koji stvaraju kulturnu politiku, isto tako ni s kulturnom administracijom. Trebat će razmisliti o tome da je zastarjelo dosadašnje razlikovanje, odnosno simplificirana opozicija između institucionalne i nezavisne kulture, koje bi trebale stajati jedna nasuprot druge; obje imaju pravo na ravnopravan položaj i mjesto u okviru nacionalnog kulturnog programa. Identitet, kako kaže Ernesto Laclau, moguće je uhvatiti samo njegovim gubitkom (usp. Howarth i Norval, 1994, str. 47). Hibridizacija je sudbina svih društvenih identiteta u sadašnjem vremenu. To ujedno, prema Laclauu, znači razvijanje nove mogućnosti i oblika identifikacije skupina obuhvaćenih procesom pregovaranja, a time i bogaćenje strategija i taktika koje su na raspolaganju zajednici kao cjelini da politički artikulira vlastitu nesposobnost.

Stallybrass i White tvrde da dualizam "visokog" i "niskog" kulturnog obrasca (institucije nasuprot alternativnoj ili nezavisnoj kulturi itd.) strukturira čitav niz praksi koje organiziraju društvo, od početka buržoaskog društva do danas (usp. Stallybrass i White, 1986). U takvim je razlikovanjima zapravo staleško razlikovanje premješteno u smjeru kulturnih razlika kao civilizirano i divlje, kao i u smjeru konstitucije unutarnjega isključivanjem vanjskoga. To znači da je visoka kultura, paradoksalno rečeno, još više ili dublje nego što se čini, zavisna o niskoj umjetnosti i kulturi.

Trebat će razmisliti o tome da je zastarjelo dosadašnje razlikovanje, odnosno simplificirana opozicija između institucionalne i nezavisne kulture, koje bi trebale stajati jedna nasuprot druge; obje imaju pravo na ravnopravan položaj i mjesto u okviru nacionalnog kulturnog programa

Zato je moguće govoriti o inverziji toga odnosa: institucije ne funkcioniraju više kao spekulativni moment, trenutak kulture, već suprotno, još samo reflektiraju totalnost kulturne vanjštine. Društvo ne upotrebljava institucije kao jedinice koje čuvaju kulturno bogatstvo, već zbog pomanjkanja kulturne politike, kaotičnosti odnosa, autoritarnosti i hijerarhije kao oblik vlastite samorefleksije. Zato događanja u vezi s projektom EMK, Ljubljana 97 shvaćamo kao paradigmatski kulturni projekt u nezavisnoj Sloveniji, koji doslovno kondenzira neke očite i zabrinjavajuće manjkavosti kulturne politike u Sloveniji, kao što su sve veća institucionalizacija kulture, nejasna odgovornost u kulturnoj politici, između centralizacije na jednoj strani i decentralizacije na drugoj, sve do općeg pomanjkanja kulturne politike.

S obzirom na to da slovenski kulturni prostor ima u budućnosti pred sobom slične projekte, kao što je bio projekt EMK, Ljubljana 97, upravo je on prikladan instrument za čitav niz hipotetičnih analiza i prognoza.

Kako naglašava Wimmer, u Sloveniji postoji u ovom tranzicijskom razdoblju nevjerojatni kontinuitet političkih igrača (usp. Wimmer, 1996, str. 14). Zato je u tom tranzicijskom razdoblju ponekad lakše zamijeniti zakone nego onu tradiciju ili mentalitet koji je u pozadini tih zakona (usp. Wimmer, 1996, str. 14). Iako se čini da postoji kontinuitet kulturne politike, koju prije možemo razumjeti kao kontinuitet s onim što se događalo u kulturi u prošlosti, pomanjkanje kulturne politike spada u gorući problem na području kulture (usp. Wimmer, 1996, str. 26). Država je u Zakonu za realizaciju javnoga interesa na području kulture, 1994. godine, dokazala svoju pripravnost za angažiranje u kulturi, za određivanje njezinog okvira i participaciju u troškovima. Državne i gradske zajednice trebale bi garantirati osnovu za uravnotežen razvoj kulture (usp. Gržinić, 1996, str.15-16). U tako široko postavljenom popisu od ključnog značenja pitanje sadržaja. Kako je u Nacionalnom kulturnom izvješću nacionalni kulturni program opisan kao dokument, koji će samo općenito oblikovati dokument kulturne politike u Sloveniji, taj bi rad trebao u zadnjoj instanci biti prepušten Ministarstvu kulture, a eksperti se pitaju ne znači li zapravo sve to stvaranje konačnog *status quo* na području kulture.

Tekst jeprenešen iz slovenskog časopisa "Maska"

Sa slovenskoga prevela Jagna Pogačnik

Marina Gržinić je filozofkinja i medijska umjetnica iz Ljubljane.

LITERATURA:

GLAVNI IZVOR:
EUROPSKI MESEC KULTURE, tematski broj, Časopis za kritiko znanosti, Ljubljana, 1997.

REFERENCE:
ARDIH, B., "Tracing the political", *Angelaki*, 1:3, London 1994.
GRŽINIĆ, M., Uvod, u: GRŽINIĆ, M. (ur); *Rekonfiguracija identitet: zgodovina, sedanjost in prihodnost neodvisne kulturne produkcije v Ljubljani, Forum za artikulacijo prostorov drugačnosti*, Ljubljana, 1996.
HALL; G., WORTHAM S., *Rethinking Authority*, Interview with Homi K. Bhabha, Angelaki, 2:2, London, 1996
HOWARTH D., NORVALL J. ALETTA, "Contemporary Politics", *Angelaki*, 1:3, London, 1994
McCLURE, K., "On the Subject of Rights: Pluralism, Plurality and Political Identity", 1992, u: STALLYBRASS, P., WHITE A., *The politics and Poetics of Transgression*, Methuen, London, 1986.
YOUNG, J.C. ROBERT, "Dialectics of Cultural Criticism", *Angelaki*, 2:2, London, 1996.
WIMMER, M., *Cultural Policy in Slovenia, European*

Schaubühne am Lehniner Platz

THOMAS OSTERMEIER
SNIMILA: ESTHER DÖRRING

Svi imamo jednake plaće, približno 3.000 DEM neto na mjesec, a oni koji imaju djecu pored toga dobivaju 1.000 DEM mjesečnog dodatka po djetetu. U kazalištu smo organizirali i čuvanje za predškolsku djecu



Kazalište Schaubühne bilo je preuređeno 1981. godine. Po zamislima Petera Steina iz kina bauhausovske arhitekture nastao je prazan volumen otvorene prostorne strukture s podom razdijeljenim na tri dijela koji se mogu samostalno dizati i pomicati. Riječ je bila o ostvarenju zamisli o kazalištu koje ne bi prostorno ograničavalo zamisli režisera i drugih stvaralaca. Thomas Langhoff mi je jednom pričao da ga je Stein zvao na razgledanje kazališta po okončanju radova i tvrdio da je kuća fantastična, ali da uopće ne zna što bi tamo radio. I sam je bio, poput većine redatelja koji su radili u kazalištu Schaubühne, u klasičnoj fazi i uglavnom je radio predstave u talijanskoj kutiji. Tako su arhitektonske mogućnosti prostora ostale pretežno neiskorištene.

Kad su mi ponudili da vodim neko od berlinskih kazališta (u igri su još bili Berliner Ensemble i Deutsches Theater), odmah sam se odlučio za kazalište Schaubühne upravo zbog arhitektonskih mogućnosti. U kazalištu Baraka svake smo večeri iznova organizirali prostor; to ćemo raditi i u kazalištu Schaubühne, gdje smo upravo osmislili najsuvremeniji sistem montiranja tribina koji omogućuje brzo prestrukturiranje prostora.

Kazalište Schaubühne zasebno je kazalište financirano iz javnih sredstava grada Berlina. Kad smo zajedničko umjetničko vodstvo preuzeli koreografkinja Sasha Waltz, dramaturzi Jochen Sandig i Jens Hilje te ja, tražili smo odriješene ruke, početak ni iz čega. Otpustili smo sve glumce, iako smo zbog toga morali na sud. Glumci koji su u kazalištu duže od petnaest godina (recimo Jutta Lampe) imali su pravo na zaposlenje na neodređeno vrijeme. Ipak smo postigli da odu, unatoč visokoj cijeni. Pritom nismo imali obzira prema socijalnom položaju otpuštenih glumaca, jer je bila riječ o pretežno poznatim glumcima koji su brzo našli nove angažmane.

Ansambl broji dvadesetdva glumca i trinaest plesača. Plesna skupina Sashe Waltz jednakopravni je sastavni član kazališta Schaubühne; to je izuzetak u Njemačkoj, gdje su kazališni ansambli obično nadređeni plesnim (naravno, ako takvi uopće postoje). Plesni program, u kojem će stvarati još i Jerome Bel, Meg Stuart, Alain Platel i drugi, jednakopravan je dio programa kazališta Schaubühne. Glumci i plesači potpisali su dvogodišnje ugovore, prema kojem se odriču bilo kakvog rada izvan kuće. Prvo smo razmišljali da bi glumcima dozvolili nastupanje na filmu, televiziji i radiju, a njihovi bi honorari išli u zajedničku zakladu, koju bi kasnije podijelili u ansamblu. Takav sistem postoji u kazalištu TAT u Frankfurtu. Naposljetku smo se odlučili za ekskluzivu. Svi imamo jednake plaće, približno 3.000 DEM neto na mjesec, a oni koji imaju djecu pored toga dobivaju 1.000 DEM mjesečnog dodatka po djetetu. U kazalištu smo organizirali i čuvanje za predškolsku djecu.

Glumci i plesači imaju zajedničke prijepodnevne treninge. Svaki ponedjeljak čitamo tekstove koji nam se čine zanimljivi za uprizorenje. Čitanja su dramaturški i glumački pripremljena, tako da se te večeri čim više iskoriste. Glumci mogu iznijeti svoja razmišljanja, prijedloge o programu... Konačna odluka o programu i dogovor o uprizorenjima u rukama je četveročlanog umjetničkog vodstva. Kazališta Schaubühne želi biti suvremeno kazalište novih tendencija. Ustanovili smo radionicu za novu njemačku dramatiku, bavimo se razmjenom suvremene europske dramatike u udruženju European Reading Comittee, naš pogled na teatar otvoren je svim vrstama suvremene umjetnosti. Naš program čini prije svega suvremena, angažirana, provokativna dramatika, iako ćemo postavljati i klasične tekstove.

Tekst je zapis Ostermeierova predstavljanja na susretu europskih redatelja mlađe generacije u Budimpešti ove godine, a preuzeli smo ga iz Maske



Izvedbene umjetnosti u Nizozemskoj

Kulturna politika, njen cilj i mehanizmi

PIŠU: DRAGAN KLAIĆ I PAUL BRONKHORST

U PRAKSI MNOGI RAVNATELJI KAZALIŠTA MORAJU BALANSIRATI IZMEĐU PREDSTAVA KOJIMA ĆE ZARADITI NOVAC OD PRODAJE ULAZNICA I PREDSTAVA VIŠE UMJETNIČKE PRIRODE KOJE ĆE SE DOPASTI ODREĐENOM DIJELU PUBLIKE I DONIJETI UMJETNIČKI LEGITIMITET KAZALIŠNOJ KUĆI

Nizozemska kazališta nude iznimno raznolik repertoar. Svake se godine može vidjeti gotovo 60.000 profesionalnih izvedbi. Više od tisuću novih produkcija, uključujući plesne, glazbene i dječje predstave premijerno se izvodi svake sezone. Održavaju se brojni festivali, nastupi inozemnih gostiju, kao i redovne turneje nizozemskih trupa u inozemstvu. Nekoliko škola nudi profesionalnu obuku na fakultetskoj razini u raznim aspektima izvedbenih umjetnosti. Postoje uslužne organizacije koje nude informacije i savjete, provode istraživanja, stimuliraju debate i olakšavaju raspodjelu posla. Ovu široku infrastrukturu održava velik broj aktivnih umjetnika i drugih profesionalaca, ali aktivna politika vlade isto tako tu igra značajnu ulogu.

KRATKA POVIJEST SUBVENCIJA

Tradicionalno, opstanak izvedbenih umjetnosti u Nizozemskoj oslanja se u prvom redu na privatne donatore i prodaju karata, ali nakon 1945. godine vlada preuzima sve veću ulogu, s postupnim uvođenjem sistematske financijske potpore za kulturu. Ovakav sustav podupire prije svega stav da je dobrobit umjetnosti i kulture suviše važna da bi se povjerila isključivo zakonima ponude i potražnje. Umjetnička djela često je skupo proizvesti i zanimanje javnosti ne može uvijek biti tako veliko da bi moglo pokriti sve troškove. Smatra se da je umjetnički izražaj od presudne važnosti za razvoj društva.
U početku, subvencije nacionalne vlade dobivalo je nekoliko trupa u najvećim gradovima, dok se infrastruktura mjesta značajno poboljšavala i nadograđivala putem nacionalnih i lokalnih investicija. U kasnim šezdesetim i ranim sedamdesetim godinama dvadesetog stoljeća nizozemsko je društvo proživjelo određenu vrstu kulturne revolucije, popraćenu socijalnim nemirima i raskidom s ustajalim tradicijama. Postojeći sustav subvencija drastično je modificiran, te su nove, eksperimentalnije umjetničke forme smjelo ušle u žižu zanimanja radom raznolikih manjih trupa.

ZAKONSKI OKVIR

S vremenom, kulturna je politika preoblikovana da bi odrazila takav razvoj, ali nije stekla pravni temelj sve do 1993. godine, kada je donesen Zakon o specifičnoj kulturnoj politici, u skladu s kojim je 'Ministarstvo kulture odgovorno za stvaranje uvjeta koji će doprinijeti očuvanju, razvoju, društvenoj i geografskoj distribuciji i širenju umjetničkih djela, u čemu će biti vođeno razmatranjem kvalitete i raznolikosti'. Ova formulacija obuhvaća osnovne postavke kulturne politike, iako se sama ta politika stalno razvija i poprima nove oblike, isto tako u skladu sa stajalištima i prioritetima svakog novog sastava vlade i novih ministara i državnih tajnika.

REVIZIJA STRUČNJAKA

Ograničena sredstva koja vlada ima na raspolaganju za kulturu (oko 400 milijuna eura godišnje, ili malo više od 25 eura po stanovniku) ne dopuštaju udovoljavanje svim zahtjevima za subvencije, ali njima se nastoji podržati kulturne organizacije i aktivnosti najviše kvalitete. Tradicionalno, od vlade u Nizozemskoj ne očekuje se donošenje sudova o



De Nederlandse Opera: *Der Fliegende Holländer*, redatelj Richard Jones Hans van den Bogaard

kvaliteti u pitanjima umjetnosti, nego se očekuje da se ravna prema savjetima stručnjaka. Ta je uloga stručnjaka dodijeljena Vijeću za kulturu koje se sastoji od 25 profesionalaca koje imenuje monarh. Oni imaju vlastite savjetodavne odbore i administrativnu podršku i mogu savjetovati vladu po svim pitanjima kulturne politike, bez obzira da li se to od njih zatraži ili ne. Oni isto tako prate sve aktivnosti kulturnih organizacija i od njih se očekuje da prosuđuju kvalitetu na stručan i objektivan način. Ova forma stručne revizije, možda bolje: procjene, evaluacije, presude - iako u principu nije posve slobodna od potencijalnog sukoba interesa - smatra se uravnoteženijim i stručnijim načinom, nego da političari i javni službenici prosuđuju o kvaliteti. Politička pripadnost članova Vijeća njihova je privatna stvar i ne igra nikakvu ulogu u procesu donošenja odluke.

Raznolikost i dostupnost

U postupku dodjeljivanja dostupnih sredstava očekuje se razumna ravnoteža između raznih umjetničkih disciplina. Politika subvencija trebala bi odražavati raznolikost umjetnosti, pa ipak, sve discipline izvedbenih umjetnosti nemaju jednake potrebe za subvencijama. Kabaret, na primjer, ne prima nikakva sredstva direktno od vlade, pa se ipak uspijeva održati. Sponzorstva rastu, pogotovo u vizualnim umjetnostima i glazbi, ali iste ostaju ograničeno važne u omjeru s nacionalnim, pokrajinskim i lokalnim subvencijama. U osnovi, umjetnost koju subvencionira vlada trebala bi biti dostupna svima. Kako gotovo svatko doprinosi umjetnosti u vidu poreza, svatko bi trebao i profitirati od njih, kako geografski tako i društveno-gospodarski. Svi slojevi stanovništva u svim predjelima zemlje trebaju imati priliku iskusiti umjetnost na aktivan, kao i na pasivan način. Rezultat toga je politika relativno skromnih cijena ulaznica i razne sheme popusta za gospodarski slabije dijelove stanovništva (studenti, nezaposleni, stariji ljudi), ali isto tako i obveza kazališnih trupa koje primaju subvencije da održavaju turneje diljem zemlje. Tu obvezu kazališni djelatnici shvaćaju kao teret, jer su primorani često putovati i često zapinju u prometnim gužvama na pretrpanim autocestama, tako da bi se obveza u bližoj budućnosti mogla transformirati u neku vrstu dodatnog napora koji će se nagrađivati dodatnim subvencijama.

Četverogodišnji ciklus subvencija

Zakonodavstvo dodjeljuje ministru ili državnom tajniku zaduženom za kulturu zakonsku ovlast dodjeljivanja subvencija. Od tog se člana vlade očekuje formuliranje politike i skiciranje njegovih/njenih prioriteta svake četiri godine, za što mora dobiti potporu parlamenta. Na temelju tog dokumenta kulturne organizacije, koje žele primiti ili obnoviti svoje četverogodišnje subvencije moraju podnijeti strateški plan koji se šalje Vijeću za kulturu na razmatranje. Vijeće daje opsežan savjet Ministarstvu, koje teško da može ignorirati ili zaobići taj savjet. Na temelju tog savjeta Ministarstvo izrađuje četverogodišnji budžetni prijedlog koji mora odobriti parlament. Ta procedura traje sada već cijelu 2000. godinu. Do 15. prosinca 1999. godine 728 kulturnih organizacija predalo je svoje planove. Traženi iznosi više su nego dva puta veći od raspoloživog budžeta. Gotovo dvije trećine prijavljenih ne primaju sada četverogodišnju subvenciju, a tek je 293 organizacije (muzeji, instituti, festivali, ansambli, orkestri) primaju, a gotovo svi od njih žele je primati i u budućnosti. Oni se mogu nadati da će dobiti više subvencija nego sada, ali mogli bi dobiti i isti iznos, kao i manji, a čak bi mogli i potpuno izgubiti subvenciju na četiri godine - ako je kvaliteta njihovih izvedbi učestalo razočaravajuća. Ovo se događalo u prošlosti, i oni koji su izgubili subvencije bili su prisiljeni na stečajni postupak. Uobičajene odredbe osiguranja nezaposlenih doputene su onim zaposlenicima koji će time izgubiti posao.

Alternativni izvori subvencija

One kulturne organizacije koje ne primaju subvencije od nacionalne vlade oslanjaju se na godišnje financiranje lokalnih vlasti, a neki veći gradovi, poput Amsterdama i Rotterdama imaju svoje vlastite četverogodišnje programe subvencija. Svi ostali moraju se oslanjati na ad hoc subvencije, dostupne od nacionalnog fonda za izvedbene umjetnosti, gradskih fondova za umjetnost i privatnih fondacija. Naposljetku, postoje komercijalni kazališni producenti koji najčešće rade bez subvencija (ponekad sa subvencijama za zapošljavanje i garancijama za slučaj opasnosti) i koji traže sponzore. Pokrajinske vlasti isto su tako uključene u olakšavanje geografske distribucije i subvencioniranje kazališta za djecu i mlade. Ulaganja u kulturu gradskih (lokalnih) i pokrajinskih vlasti zajedno otprilike su jednaka ulaganju nacionalne vlade.

Gradska (lokalna) kazališta

Gradske su vlasti tradicionalno odgovorne za financiranje kazališnih zgrada i njihovih programa. Program koji će biti prikazan u jednoj kazališnoj zgradi u jednoj sezoni uključuje od 100 do 250 predstava različitih trupa i u raznim umjetničkim disciplinama. Buduće produkcije kupuju se unaprijed na temelju imena, reputacije, oskudnih preliminarnih informacija i - intuicije. Mnoge od tih zgrada, sagrađene u 1950-ima i 1960-ima, dosta su velike, skupe su za održavanje i često bi trebale veliku renovaciju. Osim tih tradicionalnih mjesta, postoji i

Het Zuidelijk Toneel: *Hamlet*
foto: Deen van Meer
Toneelgroep Amsterdam: *Prometheus*, redatelj. Titus Muizelaar
foto: Hans Heus



cijeli niz manjih pozornica (tzv. crne kutije) s između 80 i 250 sjedala. Mnoge trupe radije igraju na tim pozornicama nego u tradiciona lnim kazalištima s konvencionalnom talijanskom pozornicom. Kako je nizozemsko gospodarstvo u vrlo dobrom stanju, mnoge gradske vlasti grade nova kazališta, ne misleći mnogo o tome kakvu će vrstu kazališta trebati umjetnosti i publika budućnosti. Postojeća kazališta često se renoviraju i povećavaju, bez obzira na očit višak kapaciteta. Umjetničke aspiracije i potrebe publike često se podređuju političkim ambicijama i taštini.

Novi savezi i partnerstva

Gradska kazališta pod pritiskom su gradskih vijeća koja od njih traže da zarade nešto novca putem komercijalnih aktivnosti kao što su kongresi i sajmovi, a u isto se vrijeme od njih očekuje da služe različitim potrebama zajednice, kao što su amaterske predstave, i naravno, da nude raznolik umjetnički program. U praksi mnogi ravnatelji kazališta moraju balansirati između predstava kojima će zaraditi novac od prodaje ulaznica i predstava više umjetničke prirode koje će se dopasti određenom dijelu publike i donijeti umjetnički legitimitet kazališnoj kući. Tradicionalna podjela po kojoj je nacionalna vlada subvencionirala produkciju, a gradske vlasti distribuciju više ne važi. Nacionalne subvencije za nekoliko većih kazališnih trupa u Amsterdamu, Rotterdamu i Hagu jednake su po iznosu lokalnim subvencijama. Neke trupe preferiraju vlastita kazališta, koja su često adaptirana iz nekih prostora koji nisu bili kazališta, da bi imale više fleksibilnosti u planiranju i da bi mogle razviti čvršće veze sa svojom publikom. Neka lokalna kazališta više nisu zadovoljna s ulogom pukih predstavljača, već počinju djelovati i kao producenti i koproducenti, kako na nacionalnom tako i na internacionalnom planu. Pojavljivanje konzorcija, partnerstva i saveza razbijaju tradicionalnu podjelu funkcija i odgovornosti. Moglo bi se reći da je solidna infrastruktura nizozemskog društva ušla u razdoblje ponovnog razmatranja i svjesnog preoblikovanja. Dio te dinamike uzrokovan je demografskim pomacima (više od 35 % stanovnika u većim nizozemskim gradovima nisu porijeklom Nizozemci), tehnološkim inovacijama, promjenama životnog stila i povećanom kupovnom moći i povećanim slobodnim vremenom publike, ali politički pritisci isto tako igraju važnu ulogu.

Sadašnji politički prioriteti

Sadašnji državni tajnik zadužen za kulturu odlučno je zagovarao neke nove prioritete, uzrokujući živahnu debatu koja još uvijek traje. Kao predstavnik liberalne struje socijalno demokratske stranke i kao ekonomist državni tajnik Van den Ploeg zahtijeva da se profesionalni umjetnici ponašaju kao poduzetnici u području kulture i da u potpunosti iskoriste tržišne mogućnosti prije negoli se okrenu izvorima subvencija. Isto tako naglašeno je zagovarao kulturnu raznolikost publike, pogotovo mlađeg naraštaja i useljenike raznih nacionalnih pripadnosti (Turci, Marokanci, Antilijanci) koji su dramatično malo predstavljeni u strukturi publike. Prvotno je državni tajnik namjeravao smanjiti subvencije onim kulturnim organizacijama koje nisu u stanju pokazati jasan napor da privuku te segmente publike. Kasnije, pod utjecajem političkog pritiska, najavio je da će ih nagraditi dodatnim subvencijama ako se dovoljno potrude u tom smjeru. Ovaj političar pokazao je sposobnost nošenja s medijima bez povlačenja, dok su se mnogi predstavnici kulturnog sektora povukli u samoobrambene proteste protiv njegovih izjava. Njegovi glavni ciljevi su stimuliranje inovacija, preispitivanje postojećih subvencija većim etabliranim institucijama, stvaranje prostora za nove inicijative i interdisciplinarne aktivnosti i programe koji će privući mlade ljude, pogotovo one stranog porijekla, i to i kao stvaraoce i kao publiku. Isto tako, zagovarao je obnovu i pomlađivanje upravnih odbora koji upravljaju kulturnim organizacijama. Kako se oni obično obnavljaju kooptacijom iz kruga poznanika članova odbora koji su trenutno na toj funkciji, dominantni su u njima postali bijelci iznad pedesete. Politički gledano, teško je suprotstaviti se tim prioritetima, ali kako je raspodjela subvencija igra koja se temelji na dostupnom, utvrđenom iznosu, neizostavno će biti novih pobjednika i novih gubitnika kada parlament usvojí odobri slijedeći četverogodišnji program subvencija.

Izostajanje mladeži

Vrlo je upitno da li bilo koja vladina politika može promijeniti neke glavne trendove u konzumaciji kulture. Nedavni izvještaj renomirane ustanove za istraživanje Sociaal en Cultureel Planbureau pokazao je izraženo smanjivanje udjela mladih u kulturi u razdoblju između 1983. i 1995. godine. Dok se ukusi i sklonosti mnogih ljudi mijenjaju u svezi raznih kulturnih događanja i vrsta konzumacije kulture, kultura općenito postaje sve više domena starijeg i bolje obrazovanog dijela stanovništva. Uvođenje proučavanja kulture i umjetnosti u srednjim školama kao obveznog predmeta trebalo bi stimulirati zanimanje i razviti razumijevanje kulture i umjetnosti, a vaučeri koje vlada dodjeljuje za pohađanje kulturnih zbivanja trebali bi eliminirati financijske prepreke bilo koje vrste za posjetu muzejima, koncertima ili kazališnim produkcijama.

Institucionalna autonomija

Praktički sve nizozemske kulturne organizacije su nezavisne i neprofitne institucije (*stichting*). Prema vrlo liberalnom zakonu svatko može osnovati *stichting* jednostavno tako da posjeti javnog bilježnika, ali to ne daje automatski svakome pravo na traženje subvencije ni na oslobođenje od poreza: prvo se mora zaraditi, a o drugome se mora pregovarati s relevantnom poreznom upravom. Pa ipak, zakonski oblik daje organizaciji značajan stupanj nezavisnosti u odlučivanju o vlastitu cilju, funkciji, političkom stajalištu, programiranju poslovanja bez pomoći subvencije. Upravni odbori su, kao što je već rečeno, samoizabrani i samoobnavljajući, te oni koji daju subvencije nisu ovlašteni imenovati svoje predstavnike u odborima. Naravno, mora se pažljivo razložiti na što se troši dobivena subvencija, a godišnje račune mora ovjeriti nezavisni računovođa. Svaka kulturna organizacija mora slijediti mnoge složene zakone i propise o radu i o porezima, dok svi zaposleni, bez obzira na to da li su stalni ili su zaposleni na određeno vrijeme, na puno radno vrijeme ili

Toneelgroep Amsterdam: *Srebrenica!!*, redatelj Gerardjan Rijnders foto: Hans Heus

dio (mnogi rade dva dana ili tri i pol dana) radnog vremena, imaju pravo na niz beneficija (zdravstveno osiguranje, osiguranje za slučaj nesreće i nezaposlenosti, mirovinske doprinose, razne premije i slično), kao i svi drugi zaposlenici u sektoru zdravstva, obrazovanja, industrije ili zaposlenici vlade.

Deetatizacija i privatizacija

Gotovo nijedna kulturna organizacija ne pripada državi i ljudi koji su zaposleni u sektoru kulture nisu državni namještenici, čak i ako žive od državnih subvencija. Neki gradski muzeji, kazališta i orkestri su, pravno gledajući, još uvijek dio gradske službe s odgovarajućim statusom zaposlenika iste, ali to se rapidno mijenja, pa postaju autonomni *stichtings* ili, kao u slučaju nekih kazališta, postaju poslovne korporacije od kojih se očekuje nezavisno poslovanje, iako su gradske vlasti njihovi jedini dioničari. U Nizozemskoj je u tijeku provođenje intenzivne privatizacije, kojom se u principu daje više autonomije institucijama, kao i više slobode onima koji dodjeljuju subvencije da prilagode subvencije u skladu s postignutim rezultatima.

Krhka zajednica

Oko 15.000 ljudi profesionalno je angažirano u području izvedbenih umjetnosti. Neki rade kao slobodnjaci te su angažirani samo povremeno, a neki su stalno zaposleni. To uključuje umjetnike, tehničare, administratore i ostale profesije povezane s tim područjem. Neke povremeno angažiraju televizija, oglašavanje, škole, pa čak i socijalne službe i poslovni svijet. Mnoge produkcijske trupe imaju samo malu jezgru zaposlenog umjetničkog i administrativnog osoblja, te angažiraju sve ostale suradnike na određeno vrijeme za svaku produkciju. Kada je produkcija dovršena, izvodi se 20 - 60 puta u nekoliko mjeseci, u skladu s unaprijed pripremljenom shemom, tako da se izvodi nekoliko puta u većim gradovima i samo jednu večer u ostalim mjestima. Samo nekoliko trupa s vlastitim kazalištima može si dozvoliti ponovno igranje produkcije izvan sheme. S obzirom na to da mnogi mladi umjetnici ne mogu očekivati da će zaraditi za život samo umjetničkim radom, odnedavno postoji posebna shema (WIK) koja im daje pravo na posebne beneficije nezaposlenih ili, drugim riječima, dodatak njihovoj zaradi kada je to potrebno, bez pritiska traženja posla izvan umjetničke profesije, ali samo na određeno vrijeme - četiri godine nakon završetka školovanja.

Teškoće stranaca

Među profesionalcima u izvedbenim umjetnostima ima dosta stranaca, pogotovo među plesačima. U prošlosti oni nisu imali nekih teškoća da dođu živjeti u Nizozemsku i tu stvore svoje mjesto u umjetničkoj zajednici. U skladu sa strožim propisima Europske unije i novim nizozemskim zakonima državljani zemalja članica EU- a smiju se nastaniti u Nizozemskoj ako mogu dokazati da se mogu izdržavati, dok je državljanima zemalja koje nisu članice EU- a postalo iznimno teško, ako ne i nemoguće, dobiti boravišnu i radnu dozvolu. Studenti iz zemalja koje nisu članice EU- a koji žele proći obuku unutar nizozemskih profesionalnih programa odnedavno moraju plaćati visoke školarine.

Internacionalna orijentacija

Internacionalna orijentacija izvedbenih umjetnosti u Nizozemskoj odražava se u više od dvanaestak festivala s internacionalnim programima, u redovnim nastupima stranih trupa u nizozemskim kazalištima, u oko tisuću nastupa nizozemskih trupa u inozemstvu svake godine, od kojih je pola u susjednoj Belgiji, u dolasku i odlasku individualnih umjetnika koji redovno nastupaju na internacionalnoj razini. Osim turneja i radionica, postoji rastući interes za internacionalne koprodukcije. Fonds voor de podiumkunsten koji je zadužen za raspodjelu ad hoc subvencija ima shemu raspodjele financijskih sredstava za koprodukcije, profesionalnu naprednu obuku, studijska putovanja u inozemstvo i putne troškove trupa koje su pozvane na gostovanje u inozemstvo. Ministarstva vanjskih poslova i kulture zajedno upravljaju programom subvencija za intenziviranje internacionalne kulturne suradnje (HGIS), te raspolažu s 7.27 milijuna eura godišnje, od čega se dio dodjeljuje izvedbenim umjetnostima.

Ponovno promišljanje sustava

Nizozemski kulturni sustav prilično je jedinstven zbog svojih nekoliko karakteristika: četverogodišnji ciklus subvencija, revizija stručnjaka, institucionalna autonomija, male organizacije, fleksibilnost i pokretljivost, višestruki izvori subvencija, podrška socijalne države. Strani kolege često gledaju na situaciju u Nizozemskoj s određenom dozom zavisti. Pa ipak, nizozemski sustav ima svojih mana. Nove se produkcije pojavljuju i nestaju prilično brzo, ogromna proizvodnja škodi profiliranju i naglašavanju razlika, neprestane turneje otežavaju trupama izgradnju čvrstih veza s njihovom osnovnom publikom, postoji znatan jaz između etabliranih umjetnika, organizacija i mlađe generacije koja tek dolazi, a nezainteresiranost publike nadvija se nad cijelom sofisticiranom infrastrukturom kao najveća prijetnja. Demografske promjene, tehnološke inovacije i promjene modela provođenja slobodnog vremena i konzumacije kulture mogli bi se shvatiti kao prijetnja ili kao izazov. Tradicija umjetničkih različitosti i inovacije, stara tek tridesetak godina, oslanja se na složenu kulturnu politiku s rafiniranim mehanizmima, ali ništa se ne smije uzeti zdravo za gotovo. Jedino što je sigurno jest da ništa nije sigurno, kao što je Heiner Müller običavao govoriti. Nizozemsko društvo ima ugrađenu sposobnost izbjegavanja sukoba, ali oštra suočavanja i radikalne promjene politike - pa čak i kulturne politike - podvrgnuti su stalnom ponovnom razmatranju, poboljšavanju, inovacijama, pa čak i u vremenu izobilja i gospodarskog procvata. Krajolik predvidivog izgleda mogao bi pružiti i neka iznenađenja.

S engleskoga prevela Marijana Javornik

Dragan Klaić i Paul Bronkhorst su direktor i suradnik Theater Instituut Nederland u Amsterdamu (www.tin.nl)

Performing Arts in the Netherlands: Cultural Politics, its Aim and Mechanisms

Dragan Klaic and Paul Bronkhorst analyse the system of financing theatre in the Netherlands, focusing on the sources and cycles of subventions, the legal framework, the choice of experts and the resulting diversity and accessibility of funds. Political implications, institutional autonomy, international orientation and the position of foreigners are all taken into consideration, and the conclusion reached that the system should be flexible enough to face the constant challenges of redefining itself and its premises.



Kazalište Gérard Philipe u Saint-Denisu

ZA KAZALIŠTE U GRADU...

SNIMIO: BELLAMY

Godina 1998.
Da bi građanin trenutak dolaska u kazalište doživio kao jednostavan, nužan čin, kao radost, malo zadovoljstvo, trebamo iznova razmotriti način na koji mu se kazalište obraća. Da bi javno kazalište zadržalo snažan identitet, treba iznova utvrditi svoje zadaće i interese te znati iskazati po čemu, za što i za koga njegovo postojanje, trajnost i jačanje imaju temeljnu važnost.

Da bi svi kazališni djelatnici (umjetnici, tehnika, uprava) iz dana u dan ostali angažirani aktivisti određenog poimanja javnog prostora i službe, moraju to oruđe neprestano iznova osmišljavati, neumorno ga usavršavati i promatrati u svjetlu društva u pokretu i previranju. Nije riječ o praćenju trenutačne mode, nego o tome da se nikad ne nađemo u nehotičnom raskoraku sa zbivanjima oko sebe. Javno kazalište mora voditi računa o strujanjima pripovijesti i Povijesti.

Smatramo da upravo sada, odnosno danas, moramo preispitati svoje načine djelovanja i bez praznih riječi predlagati, djelovati, činiti, u svakom slučaju pokušati provesti revoluciju na sebi samima.

Revoluciju, to jest okretanje prema sebi da bismo jasno sagledali sve što nas okružuje i sve koji nas okružuju.

Za nas je kazalište otočić moćnog otpora misli, potrebno mjesto gdje se ljudi suočavaju, jedni da bi pripovijedali, a drugi da bi gledali i slušali pripovijesti što su ih napisali pjesnici.

Svima dostupno mjesto, što susretom s pjesnicima stvara prostor osobne slobode pojačan jedinstvenim osjećajem sudjelovanja u zajedničkoj pustolovini, zajedničkog tjelesnog i umnog iskustva i bratskoj gesti: pristanku da slušamo i svrnemo pogled kad i netko drugi: mjesto prožimanja, miješanja, uporište otpora za demokraciju. POZIVAMO SVE KOJI ŽELE OTKRITI ŽIVOT. ŽELIMO USKLADITI NEISKORIŠTENE SNAGE, CENTRALIZIRATI RASUTE ZANOSE, STVARAMO POKRET UMJETNIČKE AKCIJE DA BISMO U SVE OBLIKE LJUDSKE DJELATNOSTI UVELI VIŠE LJEPOTE, JASNOĆE I NJEŽNOSTI.

U kazalištu se susreću glumci i gledatelji, ono im je zborno mjesto. Strast gledanja kazališnih predstava i nastupanja u kazalištu jedna je od iskonskih ljudskih težnji. I ta će težnja prigodom nastupa uvijek združivati glumce i gledatelje jer u svakom ljudskom biću živi više-manje svjesna žudnja za preobrazbom. Zato se moramo vezati i uz jedne i uz druge.

Evo kako želimo i kanimo konkretno djelovati, ne samo na riječima:

- kazalište kao javna služba
- kazalište za sve
- od pjesnika
- za publiku
- za umjetnike
- danas

Upustiti se u pustolovinu vezanu uz zgradu-kazalište za nas znači zauzeti položaja pionira, istodobno usvojiti njegovu vidovitost i ludilo. A ako je put strm, njime ćemo kročiti radosno i tridesetogodišnjački drzovito.
Da, baš tako, kazalište za sve, to jest, kazalište koje nikoga ne isključuje. U tome je prva zadaća kazališta kao javne službe. Snažno u nju vjerujemo. PRAVO JE ČUDO ŠTO IMA LJUDI KOJI ODLUČE PLATITI, OTPUTITI SE, OSLOBODITI, RASTERETITI TRENUTAK SVOG ŽIVOTA DA BI DOŠLI POSLUŠATI I POGLEDATI NEKU PRIPOVIJEST.
Upravo na to igramo: želimo vam pomoći da pronađete ili ponovno pronađete put u kazalište.
Trenutak izlaska u kazalište treba shvatiti kao slavlje, iznova osmisliti trenutak izvedbe radeći i prije i poslije.
Prvi su nam potezi jednostavni (prije svega trebamo skicirati poteze, a poslije radosno i bez samougađanja neprestano preispitivati svoja nastojanja): cilj im je da olakšaju izlazak u kazalište otklanjajući novčane, geografske i kulturne zapreke. NARAVNO, PODUZIMAMO SAMO ONO ŠTO NIKOMU NIJE PO VOLJI I JOŠ SMO SE PRIJE NEKOLIKO GODINA MORALI NAVIKNUTI NA ŽAMOR OBESHRABRUJUĆIH GLASOVA. ČULI SMO IRONIČNA UPOZORENJA LJUDI IZ STRUKE KOJIMA JE ŽIVOT OSTAVIO SAMO JALOVO ISKUSTVO, PESIMISTIČNA PREDVIĐANJA SRAMEŽLJIVACA I NEPOVJERLJIVIH, SAVJETE ZADOVOLJNIH SKLONIH VELIČANJU RAZONODĂ KOJIMA SE SAMI KLJUKAJU, PRIJEKORE PRIJATELJA KOJE JE ISKRENO DIRNULO ŠTO SVOJ MIR UGROŽAVAMO NEZAHVALNIM MUKAMA, A SVE SVOJE SNAGE IZVRGAVAMO POGIBLI SLIJEDEĆI PUKU TLAPNJU.

NO RIJEČI NIKAKO NE MOGU UTJECATI NA ONO ŠTO JE NAMJERNO ŽRTVOVANO ODREĐENOJ IDEJI I NASTOJI JOJ SLUŽITI. NA SREĆU, SAZRELI SMO, A NI O ČEMU NISMO ZDVAJALI. MRSKIM ČINJENICAMA SUPROTSTAVLJAMO ŽELJU, TEŽNJU, VOLJU. TLAPNJA JE NA NAŠOJ STRANI, U SEBI NOSIMO ILUZIJU KOJA NAS U POTHVATIMA HRABRI I RADUJE. A AKO OD NAS TRAŽE DA JASNIJE IMENUJEMO OSJEĆAJ KOJI NAS VODI, STRAST KOJA NAS TJERA, PRISILJAVA I OBVEZUJE, TE KOJOJ NA KRAJU MORAMO PODLEGNUTI, RIJEČ JE O OGORČENJU.
Dosta preskupog kazališta, dosta procesa društvene identifikacije i raspoznavanja na ulasku u kazalište:

Stvaranje jedinstvene cijene
ulaznice po 50 franaka za sve, pretplate od 200 franaka za deset izabranih predstava, propusnice od 200 franaka, koja stanovnicima Saint-Denisa omogućava slobodan ulaz na sve sezonske predstave, ukidanje svih olakšica, mogućnost da u okvirima raspoloživih mjesta predstavu koja vam se svidjela pogledate koliko god puta želite.

Dosta kazališta koje je pola godine zatvoreno: kazalište kao javna služba mora raditi cijele godine, od 1. siječnja do 31. prosinca. Umjesto uobičajenih desetak ponuđenih predstava, u tom ćemo vam zaletu odsad podastirati tridesetak ponuda na godinu: gledatelj tako dobiva veću raznovrsnost, a time i širu slobodu. Što se umjetnika tiče, povjereno nam oruđe želimo što ravnopravnije dijeliti s njima. I u tome se zrcali zadaća javne službe: centar za dramsku umjetnost dužan je preraspodijeliti sredstva dodijeljena njegovu rukovoditelju. O tome ćemo se starati.
Dosta kazališta koje je više zatvoreno nego otvoreno: kazalištu nije cilj da bude prazno. Srce mu treba kucati u svako doba dana i večeri. Stoga će svoja vrata otvoriti brojnim družinama kojima ćemo ustupiti dvorane za rad, ali i svima koji s nama surađuju u raznim pedagoškim djelatnostima (nastavi za srednjoškolce umjetničkog usmjerenja, umjetničkim radionicama, glumačkim seminarima, radionicama za djecu, radionicama za odrasle itd.) koje već vodimo i na kojima ćemo i dalje ustrajati jer u kazalište se zaljubljujemo kad ga pratimo i njime se bavimo.
Dosta kazališta namijenjena samo nekolicini, krenimo u osvajanje svih ostalih! Vratimo gledatelja u središte izvedbe, osnažimo i obnovimo dijalog između onoga (ili one) koji kazališne predstave stvara i onoga (ili one) koji ih gleda. Publiku ćemo ispitivati na različite načine: izvankazališnim predstavama, predstavama povlaštena odnosa (primjerice 10 glumaca, 20 gledatelja), bifrontalnim postavima, ali i fleksibilnim programom koji će se naposljetku osmišljavati tijekom godine i dopuštati improvizacije, glazba i ples u sljedeće će dvije godine dobiti više mjesta, a tu su, naravno, i 24 prijedloga umjetnika koje smo žarko željeli pridobiti. Mnogo suvremenih tekstova, ali ne isključivo. Smatramo da je prvotna zadaća dati priliku suvremenim glasovima, no kad nas oduševi projekt čija je okosnica tekst književne baštine, oglasit ćemo se i njime. Predstave koje ćete gledati na određen način odgovaraju na taj zahtjev: kakve priče danas pripovijedamo i komu. Željeli bismo se obratiti svima, ne samo nekolicini kojima se znamo obratiti, nego i svima ostalima, onima koji ne znaju, onima koji ne znaju da bi im se svidjelo, onima koji više ne žele, onima koji bi rado, ali ne mogu, onima koji bi rado, ali se ne usuđuju, onima koji misle da je dosadno, onima koji misle da je teško, zamorno - obraćamo se svima njima.
Dosta potrošačkog odnosa u kazalištu. Za nas se kazalište zbiva i tijekom predstave i prije i poslije nje. Želimo da kazalište ponovno postane izlazak, osobita večer, želimo ponovno osmisliti snažnu vezu prisnosti i topline koju ćemo s vama uspostaviti.
Prema tomu, evo nekoliko točaka na kojima radimo:

- već od ove godine s većinom predstava uvodimo drugu matineju: nakon nedjeljnog popodneva kazalište otvaramo i subotom popodne da bismo onima koji su zbog večernjeg izlaska spriječeni omogućili da ipak dođu...

- nakon svake matinejske predstave (u subotu i/ili nedjelju) priređujemo susret s dijelom umjetničkog tima predstave,

- preuređujemo prostor predvorje-kavana-knjižara uoči zamašnijih radova: sendvič i kava po pristupačnim cijenama, juha za zimske dane,

- jednom na mjesec upriličujemo nedjelju u kazalištu, odnosno mogućnost da dan provedete u kazališnoj dvorani, među kulisama, s umjetnicima prije i poslije predstave; susret s djelatnicima kazališta, dugo druženje,

- nizom ponuda ostvarujemo osobito povlašten odnos s pretplatnicima da bismo to kazalište doista dijelili.

Upravo je o tome riječ: više od kazališta, danju i noću širom otvorena kuća, prostor susreta i razmjena, mjesto na kojem imate riječ.

Da bismo taj projekt ostvarili, obratit ćemo se svima, no sve ćemo snage usredotočiti na zadaću koju smatramo najbitnijom: treba jasno i glasno potvrditi da je Kazalište Gérard Philipe u Saint-Denisu po svom određenju kazalište građana Saint-Denisa, to jest naših najbližih sugovornika. Oni koji dolaze pješice ili takorekuć pješice naši su prvi uzvanici.

Želimo da ovo bude kazalište grada i njegovih stanovnika, iako istodobno pripada departmanu, regiji i području. Da bismo taj projekt ostvarili, trebamo zalaganje umjetničkih ekipa koje nam se pridružuju u radu na cjelokupnom projektu, aktivističke snage djelatnika kazališta, te znatiželjan i ohrabrujuć pogled pokrovitelja (Grada, države i Skupštine departmana) jer čeka nas golema zadaća. Sanjamo i o svemu što bi ta kuća mogla postati budu li, kao što želimo, kroz nju redovito i ustrajno prolazili oni koji nam daju krv, sâmo tkivo: pjesnici.
S njima ćemo se ove prve godine susretati prilikom naručivanja tekstova i suradnje na pisanju pratećih programa svake predstave. A u dva će lipanjska tjedna oni doći i sa svih strana svijeta donoseći nam svoju nazočnost i raznolikost pogleda na svijet.
Na posljetku, trebat ćemo vas, sve one kojima ovaj projekt znači nadu, put k boljoj sutrašnjici naših kazališta: potrebna su nam očitovanja zanosa, poveznice, kulturni aktivisti koji, svaki u svojim okvirima, mogu dograditi ovo zdanje. SAMO JEDNOGLASAN ZBOR DOBRE VOLJE MOŽE OSIGURATI TRAJNOST I PLODNOST. BUDU LI NAM SAMO ODOBRAVALI I OHRABRIVALI NAS LIJEPIM RIJEČIMA, TO NEĆE BITI DOVOLJNO. OD SVIH KOJI SE OČITUJU U NAŠU KORIST TRAŽIT ĆEMO OPIPLJIV DOKAZ, DJELATNO SVJEDOČANSTVO NJIHOVE NAKLONOSTI. SVI ĆE OBLICI SURADNJE POSVEĆENI POZNATOM DJELU, OVOMU OVDJE, BITI I STVARNO UČINKOVITI. UZ PISCE, KRITIČARE, NOVINARE I SVE ONE KOJI SE OVOM GRAĐOM PROFESIONALNO BAVE, ZA NAS SE MOGU ZAUZIMATI I DRUGI. OSAMLJENE, U GOMILI RASPRŠENE PRISTAŠE, MOGU PRIHVATITI ULOGU U TOM POTHVATU I PRIDONIJETI NJEGOVU USPJEHU OSOBNO UTJEČUĆI MAKAR NA OGRANIČENE KRUGOVE UNUTAR VLASTITA DOMAŠAJA.

Emmanuel Clolus,
Delphine Eliet,
Valérie Lang,
Stanislas Nordey,
Laurent Sauvage,
Josée Schuller,
Jean-Jacques Simonian,
Serge Tranvouez,
članovi nove ekipe
Kazališta Gérard Philipe
u Saint-Denisu.

P.S.: tekstovi otisnuti velikim slovima ulomci su djela objavljenog u nakladi Théâtrales (1997). Jean-François Dusigne: *Du théâtre d'art _ l'art du théâtre. Anthologie des textes fondateurs* (Jacques Copeau, Louis Jouvet, Ariane Mnouchkine, Max Reinhardt)

S francuskoga prevela Vlatka Valentić





Terry Eagleton:

Zadaci radikalnog intelektualca su popularizacija i demistifikacija

Razgovarali: Tomislav Brlek i Goran Sergej Pristaš
Snimio: Ljubo Gamulin

Granica između visoke umjetnosti i potrošačke kulture nije jasna i sasvim sigurno je propusna. Možda smo jednostavno određenom povijesnom logikom primorani iznova promisliti te kategorije

F Kako bi Terry Eagleton ocijenio rad Terryja Eagletona?

Terry Eagleton: O, to je velika napast. Mislim da negdje navodim uvid Pierra Macheryja da je autor prvi čitatelj svog djela. Ponekad se tako osjećam kad mi ljudi ukazuju na aspekte mog djela kojih nisam bio svjestan, nudeći čitanja koja nisam bio predvidio. Pretpostavljam da bih volio da se misli - ovo počinje zvučati kao nekrolog - da pokušavam neke zamisli učiniti pristupačnijima. Smatram da je neka vrsta popularizacije i demistifikacije nužna i da je to jedan od zadataka radikalnog intelektualca. Volio bih da se misli kako se nikad ne zna o čemu će biti moja sljedeća knjiga. Volim pisati o različitim temama. Ne znam kamo moj rad zapravo spada. Zapravo nema riječi, nema znanstvene etikete koja bi to opisala. Isto, mislim, vrijedi i za rad mog nekadašnjeg učitelja Raymonda Williamsa. Nije to baš sociologija, nije sasvim ni književna kritika, a ni politička teorija, a opet je sve to pomalo. Mislim da se danas najzanimljivije stvari zbivaju na granicama različitih disciplina. Napokon, volio bih da se misli da sam nastojao pisati u onom smislu koji je tom pojmu dao Roland Barthes, pisati radi užitka pisanja, a ne tek bilježenja ili izvještavanja. Iako poštujem granice među žanrovima, za mene je sam čin pisanja važniji i u iskustvenom smislu ne osjećam nikakvu razliku između pisanja romana ili drama i znanstvenih radova. Za mene je sintagma *kreativno pisanje* tautologija.

F Među vašim knjigama nalaze se, npr. i knjižica, esej o Marxu u seriji Great Philosophers, te kratka knjiga objavljena prošle godine u seriji Blackwell Manifestos, *The Truth about the Irish*. Oba su ova rada svojevrsni uvodi u predmete kojima se bave i očito su namijenjeni tzv. prosječnom čitatelju. Postoje li prosječni čitatelji?

Terry Eagleton: Pa, nisam siguran postoji li prosječni čitatelj, ali mislim da postoje čitatelji nestručnjaci. Najzanimljivije reakcije na knjige poput *Književne teorije* dolazile su od ljudi koji nikad nisu kročili na sveučilište. Svaki je čitatelj očito poseban. Ciničan način da se to spozna je suočavanje s bezbrojnim tumačenjima vlastita djela. Po mom iskustvu, ljudi su u stanju učitati u vaš rad upravo suprotno od onoga što vi tvrdite. Ljudi vas čitaju ili slušaju sa svoje pozicije. Jedna od stvari koju čovjek nauči pišući i predajući jest da pogrešnim tumačenjima nema kraja. Za tu vam spoznaju ne treba nikakva složena teorija recepcije. S druge strane, postoje čitatelji nestručnjaci. To je svakako šareno društvo. Rado bih mislio da pišem za različite vrste publike. Obično naizmjenično pišem usko



GRAĐANSKOM SE INDIVIDUALIZMU MOŽETE SUPROTSTAVITI S LIJEVA KAO I S DESNA. EKSTREMNA LJEVICA I EKSTREMNA DESNICA IMAJU MNOGO TOGA ZAJEDNIČKOG, NPR. MRŽNJU PREMA BURŽOASKOM INDIVIDUALIZMU



specijalističke i manje specijalističke knjige. Djelomično jer to volim, djelomično jer mislim da sam dobar popularizator, a djelomično jer vjerujem da je popularizacija korisna.

F Mislite li da se nešto poput, na primjer, dekonstrukcije može popularizirati, koristeći obrasce protiv kojih je takvo mišljenje usmjereno? Može li se nov način mišljenja prikazati rabeći stare kategorije? U čemu bi se onda sastojala onda navodna revolucija u mišljenju?

Terry Eagleton Mislim da bi se i glavni predstavnik dekonstrukcije, Jacques Derrida, složio da se uvijek moramo služiti jezicima koji su nam dostupni te da ih možemo nadići samo radeći na njima. Derrida svakako iznimno poštuje tradicionalne filozofske jezike. On ni u kom slučaju nije tek naivan ikonoklast. Za Derridu bi zamisao potpunog raskida, mislim, bila metafizička. Nemoguće je da postojeći jezici jednostavno nestanu i da se pojavi nešto posve novo. Kako bismo to novo uopće prepoznali? Da to pojasnim: vrlo me zanima kako se može reći da ideju dekonstrukcije anticipira koncept imanentne kritike. Imanentna kritika nastoji zaposjesti predmet iznutra kako bi dosegla onkraj njega, a tobože bi ga rastvorila. Smatram marksizam vrstom imanentne kritike koja prepoznaje nužnost svog nastanka iz kapitalizma i načina na koji su njeni jezici time inficirani. Dekonstrukcija je u određenim, nikako ne svim, aspektima samo naknadno ime za tu, prilično tradicionalnu djelatnost. Kao i uvijek, riječ je o kontinuitetu diskontinuiteta. Bio bih vrlo sumnjičav prema nekoj ultra dekonstrukciji koja bi tvrdila da je to neki posve nov idiom. Mislim da bi i Derrida priznao da se na određen način dekonstrukcija uvijek zbivala. Štoviše, dekonstruirano i nedekonstruirano mogu se naći u istom tekstu istog filozofa. Derrida me zanima kao zadnji u nizu antifilozofa, od Kierkegaarda i Nietzschea do Adorna, Benjamina...

F Wittgensteina.

Terry Eagleton: Wittgensteina, svakako. Pri tome sintagma antifilozof ne znači, naravno, samo biti protiv filozofije, već biti protiv filozofije na filozofski zanimljiv način, baš kao što antiroman nije samo nešto što nije roman, recimo telefonski imenik, već nešto što na zanimljiv način mijenja pojam romana. Dekonstrukciju vidim unutar tog nasljeđa. Opet, možda se antifilozof koji se nastoji probiti na površinu nalazi u svakom značajnom filozofu.

F Kad govorimo o mijenjanju načina mišljenja i pojmova filozofskih i umjetničkih formi, mislite li da je modernizam u tom smislu bio uspješan? U određenom bi se smislu današnja potrošačka kultura mogla vidjeti kao izravan nastavak građanske kulture devetnaestog stoljeća drukčijim sredstvima. Na primjer, na božićnim koncertima u Beču i dalje se svira Strauss, a ne Schönberg. Uobičajene paradigmatske predodžbe široke publike o romanu, kazalištu ili filozofiji također su i dalje devetnaestostoljetne; i dalje su to prije Monet, Hegel ili Balzac - koji su, dakako, u svoje vrijeme bili iznimno radikalni, no više to nisu, barem ne u pripitomljenom obliku u kojem ih većina poznaje - negoli Kandinski, Joyce ili Wittgenstein, koji ni danas nisu manje radikalni za široku publiku nego početkom stoljeća.

Terry Eagleton Mislim da je to točno. Modernizam je ušao u krvotok kulture na razne potmule i neizravne načine koje ne možemo detektirati jer smo mu preblizu. Uzmite, recimo, promjene u poimanju temporalnosti, skepsu u pogledu pojma razvoja, promijenjen pojam razuma, na ove filozofske probleme je modernizam ostavio traga, ali slažem se s vama da je učinak modernizma na općeprihvaćen umjetnički kanon bio ograničen. No naznačio je određene mogućnosti koje se uvijek mogu aktivirati. Osobito je zanimljiv slučaj Britanije, koja se u tom smislu morala osloniti na svoju ekonomski najzaostaliju i politički najturbulentniju regiju, Irsku, bez koje gotovo da bi ostala bez domaćeg modernizma. Možda su uvjeti ondje bili povoljniji. Ne treba, međutim zaboraviti da je jedna grana modernizma, ona lijeva, od Majakovskog do Brechta ciljala na širu publiku. No, općenito uzevši, imate pravo. S druge strane, smatram da pitanje umjetničkih pokreta treba staviti u širi kontekst. Što umjetnost uopće može promijeniti?

F Želio sam reći da se u određenom trenutku, npr. realistički roman uspio nametnuti kao dominantan oblik i potisnuti ranije oblike romana, koje publika nakon toga u pravilu doživljava kao devijantne, iako su oni nekada isto tako bili dominantni. Mislim da se slično može reći i za romantičarsku lirsku pjesmu, impresionističko slikarstvo, itd. Ta vladavina čini se još uvijek traje, usprkos onome što piše u udžbenicima.

Terry Eagleton: Realizam je doista ostao dominantan u popularnoj kulturi i senzibilitetu, no spomenuo bih, bez da ih precjenjujem, neke popularne vrste, kao što su reklame i postmodenistički film, koje odgajaju nove naraštaje rabeći nepredstavljačke tehnike. Na taj način, može se reći, modernizam ili postmodernizam utječe na popularne predodžbe. Recimo to ovako, da je avangarda imala političku osnovu, da su masovni pokreti koje je ona podržavala uspjeli,

možda bi se bila stvorila materijalna osnova za promjene. Možda je to stoga što je realistička tradicija tako snažno ukorijenjena u uspješnoj buržoaziji. Neuspjeh modernizma na neki je način i neuspjeh političkih revolucija. To bi moglo biti jedno od objašnjenja.

F Modernizam nikad nije bio ideologija vladajuće klase, u smislu u kojem Marx definira ideologiju razdoblja kao ideologiju vladajuće klase.

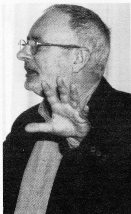
Terry Eagleton: Da, to je vrlo zanimljiv uvid. Schönberga nisu ni slušali bankari ni aristokrati. Modernizam je umjetnički izraz novonastale društvene grupe koja ne pripada nijednoj klasi inteligencije. Inteligencija je iznijela svoj kulturni program koji se nije poklapao s onim koji je imala buržoazija, iako iz njega nastala.

F Kako biste s tim u vezi opisali svoju ulogu savjetnika za kulturu Laburističke stranke?

Terry Eagleton: To je bilo prije nekoliko godina, prije vremena Tonyja Blaira. Više nisam član Laburističke stranke. U nekim društvima, na primjer u Irskoj i postkolonijalnim društvima općenito, ne treba posebno naglašavati vezu kulture i politike jer je ona jasna od samog početka. U tom je kontekstu na neki način mnogo lakše učiniti nešto korisno. To je mnogo teže u ekonomski naprednim društvima. Svima nama koji se bavimo kulturnom politikom ili politikom kulture okviri su uvijek unaprijed zadani političkom situacijom. Malo se toga može učiniti pojedinačno. Situacija je ponekad povoljna, a ponekad nije i različita je diljem planeta.

F U svom ste predavanju spomenuli pojam visoke kulture i upotrebu tog pojma u političke svrhe u postmodernom kontekstu. Nije li visoka kultura u postmodernom društvu tek etiketa pod kojom se potrošaču nudi roba, nije li pritom umjetnost svedena na dio turističke ponude? Julio Cortázar napisao je kako posjetioci muzeja često obilaze slike s katalogom u ruci, dođu pred neko platno, identificiraju ga i nastave dalje. Postoji velik interes, no jesu li ljudi koji pokazuju zanimanje dovoljno upućeni u ono što ih zanima? Kad je Stravinski premijerno izveo *Posvećenje proljeća*, oni koji su se bunili i fućkali mu znali su protiv čega se bune, koja je estetska očekivanja njegovo djelo iznevjerilo; danas, izvedba djela, npr., Johna Cagea nikoga ne šokira jer se od umjetnosti očekuje da bude nerazumljiva pa su očekivanja publike ispunjena. Očekuju nešto nerazumljivo i to i dožive.

Terry Eagleton: Da. Sve se može pretvoriti u robu. Mislim da upravo stoga Adorno nije bio u pravu kad je mislio da se umjetnost može oduprijeti postvarenju, da može izbjeći da bude pretvorena u robu. To nije vrijedilo ni u njegovo doba, a kamoli u naše. Sam je pojam visoke umjetnosti problematičan. Granica između visoke umjetnosti i potrošačke kulture nije jasna i sasvim sigurno je propusna. Možda smo jednostavno određenom povijesnom logikom primorani iznova promisliti te kategorije. Avangarda nas je prisilila da promislimo po čemu je nešto umjetničko djelo, što može biti umjetnost. Postmoderna nas kultura sili da promišljamo pitanje granica. Mene osobno ne zanima zadržavanje tih odrednica. Čak i ako se visoka umjetnost može pretvoriti u robu, kao što se očito može, i svesti na označitelja sebe same, vrijednost kojeg je isključivo u tom označavanju, ipak se, kao što sam spomenuo u predavanju, u tom kanonu mogu naći mnogi resursi koji se mogu i drugačije upotrijebiti. Čini mi se da populističko stajalište tipa *to je sve elitistička stvar, nama to nije relevantno*, zapravo održava strogu podjelu i nepromjenjivost zadanih granica. Upotrijebite li pak sofisticiranije strategije tumačenja, uvidjet ćete da su moguća i drugačija čitanja tih djela. To bih želio istaknuti. U tijeku je rekonfiguracija kulturnog polja. Nalazimo se usred tog procesa i, kako bi Frederic Jameson rekao, još nemamo kognitivnu kartu. Implicitni slogan Waltera Benjamina bio bi, čini mi se, *sakupljajte štogod stignete jer nikad ne znate što vam može zatrebati*. Mislim da je to mudar slogan. Ne odbacujte ništa u napadu ljevičarskog kulturnog čistunstva. Nikad ne znate što se može pokazati korisnim. Pomalo je čudno da ljevica, koja po definiciji odbacuje apsolutne, nepovijesne sudove, sama donosi takve sudove.



F Mislite li da bi u tom svjetlu trebalo ponovno čitati Brechta, koji na neki način premošćuje pozicije klasne borbe i umjetničkih radionica te visoke avangardne umjetnosti?

Terry Eagleton: Jedno od mojih, vjerojatno na sreću, manje poznatih djela je drama o Brechtu, izvedena 1979. godine na festivalu u Edinburghu, pod naslovom *Brecht i družina*, o Brechtu i njegovu radu s glumcima. On je dakako središnja pojava u tom smislu. Sam je rekao da kazalište sve svodi na kazalište. To se ironijom povijesti i njemu dogodilo. No, Brecht je pripadao onom dijelu avangarde koja je shvaćala da je to neizbježna sudbina radikalne umjetnosti ukoliko je ne podržava uspješan politički pokret. Mislim da je to vrlo važan uvid. Na kraju, avangardi nije došlo glave to što nije bila radikalna ili što je pretvorena u robu, bili su to Staljin u Rusiji i Hitler u Njemačkoj. Znali su da jedino tako može biti.

F No na Zapadu ju je dokrajčilo nešto posve

ČITAV SAM ŽIVOT SLUŠAO OVU REČENICU: KAD BISMO SAMO POKRENULI STVARI, KAPITALIZAM BI SVIMA DONIO KORISTI. MISLIM DA POUZDANO MOGU REĆI DA TO NIJE TOČNO

drugo, naime institucionalizacija. Avangarda je dospjela u školske programe, a da nikada nije bila prošla fazu općeg prihvaćanja. Joyce se čita jer je na popisu literature.

Terry Eagleton: To je svakako točno. Ali u Njemačkoj i Rusiji su avangardisti bili fizički likvidirani jer su bili povezani s određenim političkim pokretima. To je nešto posve drugo od Joycea na popisu literature.

F Mislio sam ukazati na to da se mogućnosti radikalne promjene načina mišljenja mogu spriječiti na različite načine, tj. da fizičko nasilje nije jedini uspješan način, možda čak nije ni najuspješniji. Prisvajanje, pripitomljavanje i inkorporacija su vrlo moćne metode.

Terry Eagleton: Da, ali se bez fizičke likvidacije tradicionalnih avangardi možda ta inkorporacija ne bi zbila ili bi se zbila na drugačiji način. Zbog drukčijih povijesnih okolnosti. Ta se institucionalizacija zbila poslije rata, njoj prethodi mnogo toga što je politički determinirano. Mislim da je Brecht znao da njegovo djelo ne može preživjeti razdoblje klasne borbe. Bez nje ono ne bi imalo smisla. To je, u neku ruku, vrlo pesimističan stav. Jer znači da dominantna ideologija ne može prisvojiti i inkorporirati jedino politički uspjeh. Sve se drugo može prisvojiti. U Sjedinjenim Državama među mlađim je intelektualcima vrlo raširen svojevrstan kulturni pesimizam i cinizam, što je možda i razumljivo ako ste američki ljevičar. No mislim da oni problem vide samo u okviru kulture: *Hoće li naša kultura nadvladati njihovu?* Upravo je takvo razmišljanje dio problema. Mislim da umjetnici Lijevog fronta ili Weimarske Republike ne bi počinili takvu grešku.

F Mislite li da nepredstavljačko i protupredstavljačko mišljenje, od Artauda do Derride, dobiva poticaj i komplementarnu potvrdu u djelu autora kao što je Marcel Duchamp, s obzirom na isticanje važnosti razumijevanja i uključivanja konteksta predstavljanja u sam čin predstavljanja?

Terry Eagleton: Za mene postoji razlika između, posve opravdanog, odbacivanja naivnih tehnika predstavljanja i promišljanja složenih sustava koji upravljaju predstavljanjem. Ljevica je ponekad miješala ove dvije kategorije. Postoji struja u ljevičarskoj avangardi koja tvrdi da je svako predstavljanje politički reakcionarno, apsolutizirajući tako kulturne oblike. Mislim da je opasno za neki kulturni oblik reći da je radikalan ili reakcionaran sam po sebi. Mislim da treba biti pragmatičniji. I fašisti i komunisti mogu koristiti iste oblike. Nije stvar u obliku, već u tome kako ga koristite, u koju svrhu. Mislim da to vrijedi i za realizam. I on može biti progresivan u pojedinim kontekstima. Treba demistificirati naturalizacijske ideologije predstavljanja. Ali mi ipak predstavljamo. To je jedan od načina kojima se služimo. Kao što je Wittgenstein rekao za jezik: Da, neke stvari u jeziku su predstavljačke, ali sve svakako nisu. Što to, recimo, predstavlja riječ "možda"?

F Zašto se mislioce poput Wittgensteina, koji tako očito nastoje biti nesustavni i nesvodivi na pamtljive slogane, neprestano predstavlja u sloganima? Zašto ih se predstavlja u sažecima kad je čitav pothvat bio usmjeren k razaranju mogućnosti sažimanja i usustavljivanja?

Terry Eagleton: Wittgenstein mijenja same oblike filozofiranja. On je dio modernizma na način koji možda ne bi prepoznao niti osobito cijenio. Ali činio je upravo to, radio je na istom polju kao i Joyce. To je kao i pretvaranje Brechta u potrošnu robu.

F Da, ali zašto je taj nagon za usustavljivanjem i pojednostavljivanjem tako jak?

Terry Eagleton: Mislim da je to u samoj prirodi institucija kulture i obrazovanja u industrijski razvijenim društvima. Sjetite se američke nove kritike, imate ogroman broj studenata koje treba odgojiti u kratkom roku, stoga trebate nešto što se može analizirati na satu, pa je lirska pjesma primjerenija nego *Rat i mir*. Metode i materijale određuje ustroj institucija. To se dogodilo i Wittgensteinu. Wittgensteina se pokušalo pripitomiti u anglosaksonskom kontekstu, što je vrlo neobično. Wittgenstein je vrlo neobičan mislilac. No i on je ponekad na to pristajao, na tu vrst kulta. U diskursu kasnog Wittgensteina postoji neka vrst sokratske ironije, niz pitanja i odgovora koji se neprestano pobijaju. To čini se ugrožava određene akademske navike. Opet, nagon za usustavljivanjem toliko je duboko u nama da se postavlja pitanje nije li on na neki način nužan? Mislim da Derrida ima takav odnos prema strukturi, on će reći, ja nisam protiv strukture, ali ima tu nešto što se u to upliće. Jedan od negativnih aspekata Wittgensteinove ostavštine, barem u Engleskoj, poticaj je koji je dao anglosaksonskoj filozofiji običnog jezika i zdravog razuma koja se suprotstavljala sistemima iz posve pogrešnih razloga. No tu je opet riječ o nekoj vrsti pripitomljavanja. Istodobno, jednostavno biti protiv sistema liberalistička je pozicija. Koliko vaše mišljenje mora biti sistematično ovisi, mislim, o tome tko ste i gdje ste. Liberali si uglavnom mogu dopustiti da odustanu od stroge dosljednosti u mišljenju i uživati u pluralizmu i kontingenciji. Nije toliko toga u

igri. Strogost u mišljenju nužna je kad postoji politički ulog. Derrida je jednom rekao da on nije protiv dijalektike, ali da na kraju uvijek postoji ono što ne podliježe dijalektici.

F Ali Wittgenstein je učinio sve što je mogao da razori svoj iznimno privilegiran društveni položaj.

Terry Eagleton: To svakako. To se mora priznati, Wittgenstein je bio iznimno dosljedan. Možda i previše. Neke vrsti apsolutista.

F U završnom poglavlju svoje knjige *Idea of Culture* pišete o knjizi T.S.Eliota *Notes towards the Definition of Culture*.

Terry Eagleton: Uspoređujem Eliotovu ideju zajedničke kulture i onu Raymonda Williamsa. Mislim da je to vrlo zanimljiv, ponešto podcijenjen tekst. Podsjeća kako je moguće istodobno biti zagovornikom zajedničke kulture i hijerarhizacije. Sve ovisi o tome što mislite pod pojmom zajedničke kulture. Mislim da je to za Eliota kultura koju manjina određuje, a većina u njoj sudjeluje. Williamsov je koncept mnogo demokratičniji, uloga većine je mnogo aktivnija. Građanskom se individualizmu možete suprotstaviti s lijeva kao i s desna. Ekstremna ljevica i ekstremna desnica imaju mnogo toga zajedničkog, npr. mržnju prema buržoaskom individualizmu.

F Mislite li da je Eliot bio radikalan desničar?

Terry Eagleton: -Da. Zanimljivo je da su svi engleski modernisti - koji naravno uopće nisu Englezi, nego Amerikanci, Irci, Poljaci, itd. - kao uostalom i europski modernizam općenito, duboko antiburžujski nastrojeni. No uglavnom je ta pozicija više desna nego lijeva. U nedostatku revolucionarne kulture... Što se tiče Lawrencea, Yeatsa, Pounda, Wyndhama Lewisa ne slažem se s onima koji kažu: krasna književnost, šteta što su imali takve političke stavove. Mislim da je ta veza mnogo dublja i čak perverzna.

F U svom ste predavanju spomenuli procese globalizacije, globalnu kulturu, itd.
Kako vidite položaj Istočne Europe u tom kontekstu?

Terry Eagleton: Ne osjećam se pozvanim o tome govoriti jer premalo znam. No svakako bih želio reći da je koncept globalizacije višesmislen. Neke su stvari pozitivne, neke nisu. Nikako ne treba odbaciti ideju globalnosti, ali se može biti protiv upravo ovog konkretnog oblika realizacije. Treba razlikovati općenitu ideju od konkretnih političkih i ekonomskih programa. Problem je, međutim, što nema alternativnih modela. Što je druga mogućnost? Bivši socijalistički sustavi? Europska ljevica nije imala iluzija o istočnoeuropskom socijalizmu. Sve što mogu reći je... Čitav sam život slušao ovu rečenicu: kad bismo samo pokrenuli stvari, kapitalizam bi svima donio koristi. Mislim da pouzdano mogu reći da to nije točno. Štoviše, da je točno upravo obratno. Stvari će krenuti na bolje za neke ljude, na gore za neke druge. Lijeva je kritika specifična upravo po naglašavanju proturječne naravi kapitalizma. Ona ne kaže to je grozan sistem. Kapitalizam donosi mnoge pozitivne stvari, emancipaciju, veću pristupačnost, razvoj proizvodnih snaga, tržište, itd., ali pitanje je pod koju cijenu? Moramo li doista platiti tu cijenu? Ja još uvijek čekam da se to veliko čudo dogodi. A jedina imanentna kritika tog stanja je marksizam, to sigurno nećete naći u liberalizmu. Liberalizam vuče tigra za rep. Liberalizam, kao i kapitalizam, neprestano oslobađa snage koje prijete da razore konsenzus na kojem njihov sustav počiva. To je još jedna kontradikcija. To je ekstremna priroda tog sistema. Brecht je rekao da je kapitalizam ekstreman, a ne komunizam.

F Za kraj, što mislite o svom dramskom stvaralaštvu?

Terry Eagleton: Nisam napisao mnogo drama. Djelomično stoga što nisam morao jer, srećom, ne živim od pisanja drama. Obično pišem za kazalište nakon što završim roman. Možda stoga što pisati za kazalište znači izaći iz kuće. Kazalište je nešto poput laboratorija, praktično je, kolektivno, revolucionarno, izravno. Volim biti dio trupe. A sviđa mi se i to što pisac obično uživa status tek neznatno iznad potrčka za kavu. Radim s irskim trupama koje ne zarađuju mnogo novca ondje, ali nastoje svoje predstave prodati u Londonu. No kako sam već rekao, iako ne mislim da je drama isto što i traktat, u kreativnom smislu ne osjećam razliku kad pišem različite vrste tekstova. Zanimljivo je da sam o Irskoj prvo pisao drame, jednu o Oscaru Wildeu i još neke, a tek onda znanstvene radove. Kao da sam se na neki način snalazio u irskoj kulturi preko dramskih tekstova.

S engleskoga preveo Tomislav Brlek



The Tasks of a Radical Intellectual are Popularisation and Demystification An Interview with Terry Eagleton

On the occassion of a lecture promoting his latest book, *The Idea of Culture*, delivered to a packed several hundred strong audience in Zagreb, Terry Eagleton discusses his own writings, the possibility of mediating unsystematic discourses and the impulse to do so, the successes and failures of modernism and its political counterparts or roots, as well as the various notions of culture and the general context of globalisation.

Eugenio Barba Paradoksalni prostor teatra u multikulturalnim društvima



Eugenio Barba u razgovoru s Borkom Pavičević, BITEF 1976. foto: Ivica Boban

VJERUJEM U TEATAR KAO PRAZAN RITUAL, NE ZATO ŠTO JE ISPRAZAN I BESMISLEN, VEĆ ZATO ŠTO GA NE UZURPIRA NIKAKVA DOKTRINA. OVDJE SVAKO MOŽE IGRATI NA VLASTITU "RAZLIČITOST", MOŽE JE OTKRITI, NAGLASITI, A DA PRITOM NE GUŠI TUĐE

Kažemo da je neko društvo *multikulturalno* i imamo dojam da ne izražavamo sud već da jednostavno naglašavamo višestrukost njegovih komponenata. A zapravo ukazujemo na dvoznačnost.

Multikulturalno se stanje nikad ne doživljava kao neutralno, već ili kao prijetnja ili kao vrijednost. Prijetnja je kad ga nameću gospodarski i društveni uvjeti koji izmiču kontroli pojedinca. Vrijednošću se smatra kad je rezultat izbora. Multikulturalna ili multietnička skupina, festival, teatar ili udruženje predstavljeni su u pozitivnu svjetlu jednostavno po svome sastavu, čak i prije nego što smo svjesni što proizvode ili kako to proizvode.

Ta veoma pozitivna vrijednost koja se pridaje multikulturalnosti samo je druga strana njezina zastrašujućeg vida. Kako imamo dojam da društvo dijele i razdiru unutarnje borbe, oaze mirnog suživota skupina i pojedinaca iz različitih kulutra čine nam se sretnim i primjerenim otocima.

Danas pojam multikulturalnost ne definira toliko društvo sastavljeno od različitih skupina, već stvarnost u kojoj su razlike problematične.

Razlike postaju *problematične* kad gravitiraju prema dvama zicalnim načinima uništenja: homogenizaciji ili međusobnom odbijanju.

Homogenizacija i odbijanje nisu dvije suprotne mogućnosti. One pokazuju dvije različite razine kulture. Površna homogenizacija (isti način odijevanja, ista hrana, iste filmske ili sportske zvijezde, isti standard informiranja, ista postignuća) povezana je s dubinskom potrebom da pretražimo temelje vlastite posebnosti i svoje etničke korijene kako nas ne bi progutala okolna multikulturalna zbrka.

Naše stoljeće završava rezignacijom, usred ekonomskih debalansa koji mnoge pojedince iskorijenjuju iz njihova konteksta siromaštva, gurajući ih prema područjima cvjetajućega gospodarstva i legalizirajući zlouporabu. Kraj ideoloških kontrapozicija prate preokreti (koje bismo, do prije nekoliko godina, smatrali arhaičnima), etnički i religiozni ratovi te nizovi pokolja.

Činjenica da danas malo tko uopće govori o socijalizmu ili komunističkim idealima ne znači da je siromaštva i nepravde manje. To jednostavno znači da je manje nade.

U toj perspektivi, postoji li nada da će teatar i dalje imati vlastiti prostor?

U društvu problematičnih razlika teatar postaje paradoksalan prostor.

U užem smislu, *paradoks* nije neobično mišljenje već koherentna misao koja proizlazi iz principa različitih od onih na kojima se temelje opća mišljenja i prevladavajuće teorije. Paradoks, iako ga se ne može opovrći, ne pre-

vladava: ne osvaja, no niti biva osvojenim. Mislim na sve to kad govorim o paradoksalnom prostoru teatra.

Uobičajena mjesta teatra u europskoj su kulturi stoljećima bila u središtima gradova. Teatri su bili mjesta, simboli i spomenici jedinstva nacionalne, gradske ili klasne kulture. U 19. stoljeću njihove su fasade nalikovale fasadama drugih hramova buržoaske civilizacije poput muzeja i burza. Izvan tih glasovitih i cijenjenih uobičajenih mjesta pojavili su se drugi prostori teatra, oni koji skreću ili su u opoziciji: umjetnički i avangardni teatri, studiji, male scene, *théâtres de poche*, ateljeri, radionice, laboratoriji, *off* i *off-off* teatri. Upravo je njihov polemički dijalog s uobičajenim mjestima teatra predstavljao plodnost teatarske kulture 20. stoljeća.

Izvan ta dva komplementarna prostora izrastao je "treći teatar".

Sa svojom skupinom *Odin Teatret* putujem svijetom devet mjeseci u godini. Samo vrlo mali dio toga vremena provodimo kao gosti bogatih i cijenjenih teatara. Većinu vremena putujemo prostorima "trećeg teatra". Kamo god idem pronalazim *milieue* sastavljene od motiviranih manjina: ljudi koji žeđaju za akcijom i transcendentošću kroz teatar.

Riječ "transcendentnost" zvuči filozofski ili religiozno. Meni ona označuje nešto što nema doktrinu, nešto što ima veze s vrijednostima koje vode skromno i precizno ponašanje zanatlija. Podsjeća me na prividnu samoću anarhičnih obrtnika koji su se u Kataloniji borili za slobodu i koje je Hans Magnus Enzensberger upoznao u prognostvu, te kako su bili sposobni zadržati dostojanstvo i osjećaj vlastite pobune kroz anonimne vještine.

U našem je današnjem multikulturalnom društvu mnogo "transcendentnoga" teatra. U usporedbi s razdobljima u kojima se glasoviti teatar činio jedinom čvrstom točkom, danas postoji mnoštvo aktivnih teatara u onim krajevima gdje su društvene rane duboke: u zatvorima, bolnicama, zajednicama useljenika te među marginaliziranima. Drugim riječima, uvijek izvan područja one posebne kulture koju pohađa "kazališna publika".

Anonimni je i "transcendentan" teatar koji je Susan Sontag išla raditi u Sarajevo.

Anonimni je i "transcendentan" teatar koji je Mbongeni Ngema radio prije nego je postao poznat za vrijeme apartheida u Južnoj Africi.

Anonimni je "transcendentni" teatar koji je američki isusovac Jack Warner osnovao u Hondurasu gdje su evanđelje, Scapin i Popol Vuh postali simboli kulturnog otpora potlačenih.

Paradoksalni je prostor teatra buran, daleko od svjetala i pozornosti stručnjaka i krojača mišljenja.

To proturječje zahtijeva razmišljanje: zapostavljeni, marginalni teatri pokušavaju pronaći nova značenja i vrijednosti za praksu koja se čini predodređenom da ostane slavni ostatak modela društva koje brzo nestaje.

Doživio sam teatar kao emigraciju. Omogućio mi je da se krećem po multikulturalnim društvima bez obrane vlastitog identiteta, pretvarajući me u određivog pojedinca. Vrijednost je teatra u kvaliteti odnosa koje stvara između pojedinaca te između različitih glasova unutar jednog pojedinca.

Ne vjerujem u međusobno razumijevanje. Vjerujem u sebičnu razmjenu, u nemotiviranu solidarnost između različitih ljudskih bića koja ne pretendiraju na to da se međusobno razumiju. Vjerujem u nepremostivu izdvojenost onih koji zajednički djeluju. Plod njihova djelovanja može, međutim, biti zajednički i jedinstven.

Vjerujem u teatar kao prazan ritual, ne zato što je isprazan i besmislen, već zato što ga ne uzurpira nikakva doktrina. Ovdje svatko može igrati na vlastitu "različitost", može je otkriti, naglasiti, a da pritom ne guši tuđe.

Grioti (putujući pjesnici-glazbenici iz crne Afrike, prenositelji usmene kulture, nap. prev.) iz svih zemalja i svih epoha, profesionalni glumci, umjetnici ceste i prijelaza, simboli su teatra na pragu novog tisućljeća. Do početka je ovog stoljeća prirodni prostor teatarskih ljudi fluidna i podrugljiva dimenzija putovanja u kojem kulturni identitet nije određen geografskim ili povijesnim granicama, već vrijednošću vještine.

Stoljećima, dok je teatar bio podložan tiraniji dopadljivosti i uspjeha, cenzure i društvenog prijekora, glumci i glumice živjeli su život prognostva, odsječeni od najdragocjenijih i najcijenjenijih vrijednosti društva oko sebe.

Danas mnogo ljudi odabire teatar kao način zaštite onog dijela sebe koji živi u prognostvu.

Taj izgon nije ni amputacija ni poniženje. On je pobjeda. Ili, drugim riječima, on je *političko* djelovanje. Uključujuće zauzimanje stava, ne uvijek izričitog pa čak ni svjesnog, već konkretnog i aktivnog, protiv društva koje se boji svojih mnogih duša.

S engleskoga prevela Lada Dawidowsky

The Paradoxical Space of Theatre in Multicultural Societies

Presenting paradox as a coherent guiding idea of the theatre in search of its own area within a society of differences, Eugenio Barba puts his trust in anonymous and 'transcendental' theatre, a theatre of emigration, where instead of mutual understanding unmotivated solidarity and opposition to doctrines is required.

Potrebno je ići sam





Razgovor s Eugeniom Barbom





RAZGOVARAO: GORAN SERGEJ PRISTAŠ
SNIMILA: IVICA BOBAN, BITEF, 1976.

KRITIČARI NISU TAKO VAŽNI. PRIZNANJE I ODBIJANJE POSTAJU NEBITNIM. BITAN JE KONTINUITET DIJALOGA S MRTVIMA, A MRTVE NE MOŽETE SRESTI MEĐU LJUDIMA



F Cjelokupni vaš rad određen je i važnom socijalnom odrednicom - bivanjem strancem. Kako ste uopće postali strancem?

Eugenio Barba: Bilo je to '53, '54, devet godina nakon rata. Autostopirao sam Europom, gledao bombardirane gradove, obnovu, siromašne ljude... Tako sam dospio do Skandinavije. Skandinavija je bila neka vrsta oaze, sigurna, netaknuta ratom. Naravno, za jednog Talijana s juga bio je to vrlo jak kulturni šok. Sreo sam drugačije životne stavove, otvorenost ljudi, posebno u smislu seksualnog ponašanja i navika. Za mene je, dakle, to ulaženje, otkrivanje i pronalaženje različitih blokova, koji su mi omogućili izgradnju novog doma, bio izvanredan proces destilacije ili oslobađanja samog sebe od mnoštva predrasuda, od onog što sam bio. Danas, gledajući unatrag, činjenica da sam prešao iz jednog jezika u drugi, odakle potječu veze i svi društveni kontakti s

ljudima iz radničke klase i sa sveučilišta gdje sam studirao, veze s prijateljima, emotivne veze sa ženama, sve je to bila neka vrsta nove sobe u palači 1001 noći. Tako da nisam baš puno patio, zapravo, nisam uopće. Bilo je to veliko otkriće. Problemi su došli kasnije, nakon nekoliko godina, kada sam počinjao uviđati da je to otkrivanje postalo navikom. Ništa me više nije toliko iznenađivalo i polako se pojavilo pitanje što raditi nakon pet-šest godina života u Skandinaviji, Norveškoj. Da li ostati u Norveškoj i predavati na srednjoj školi, a moj me studij vodio u tom smjeru, ili se vratiti u Italiju? Ali zaista sam osjećao da je taj dugotrajni boravak u Norveškoj promijenio moj stav prema vlastitoj zemlji. Ta me je dezorijentacija, oprečna situacija, nagnala na potpuni zaokret, zaokret u smislu umjetničke karijere, karijere čovjeka od teatra. To me je primoralo da napustim oba doma koja sam dotad imao, norveški i talijanski, te da otputujem u Poljsku, jer u Norveškoj nije bilo redateljske škole. U to je doba, '59-te, poljski film bio vrlo moćan: Wajda, Munk, Kawalerowicz. Vidio sam sve njihove filmove kao i rezultate poljske Oktobarske revolucije, mirne revolucije koja je stvorila poljsku liberalnu vladu. Stoga sam odlučio otići u Poljsku gdje je opet počela dugotrajna izgradnja novog doma, opet novi jezik... Nekako sam uvijek osjećao da je poljski jezik moj radni jezik. Danas znam da je upravo Poljska bila zemlja koja me je oblikovala, koja me je očistila od mog kulturnog identiteta i otkrila mi da je pitanje identiteta stvar vrijednosti koje ne pripadaju geografiji, već mentalnom krajoliku utjelovljenom u ljudima diljem svijeta. Poljska mi je dala profesionalni identitet koji me je nadalje inspirirao.

F Jednom ste izjavili da ste postali disident onog momenta kad ste odlučili postati umjetnik. Citirali ste Gombrowicza: "Da bi zaslužili zvanje umjetnika morate biti emigrant". Stranac, disident, emigrant...?

Barba: Riječ je o nečemu što je Gombrowitz izjavio, pretpostavljam, nakon što je napustio Poljsku. No, Gombrowitz se od samog početka, s prvom knjigom *Ferde Durke*, protivio normama, kriterijima, ukusima, modama kulturnog, intelektualnog i umjetničkog *milieua* u Poljskoj. Tako da je s njegove strane, napustiti zajedničko, blisko ozemlje, koje te prisiljava na prihvaćanje umjesto na prosuđivanje, otići u emigraciju bio vrlo svjestan korak. Ironija je u tome što je kasnije zaista postao emigrant u Argentini.
Moje me, vrlo osobno, iskustvo uvjerilo u činjenicu da, kao umjetnik, čovjek mora biti stranac u vlastitoj zemlji. Morate moći postati strancem, imati takav pogled na svijet, takvu viziju, takvu perspektivu kao netko iz druge kulture, druge povijesti, drugog vremena.
Zanimljivo je da je još jedan Poljak, Czeslaw Milosz, koji je također svojevoljno emigrirao, izjavio da je egzil poput otrova; ako te ne ubije, učini te jačim. Ili još jedno veliko ime, Van Gogh. Takav egzil iz suvremenosti može ubiti, ali kao što sam rekao, može i ojačati. Grotowski i Flaszen ključni su primjeri. Sva njihova aktivnost u Teatru *13 Rzedow* u Opoleu... Oni su kreirali praksu koja nije imala veze s kriterijima, vrijednostima ni očekivanjima publike.

F Vi također naglašavate važnost samoće, zatvaranja poput filozofa u vlastite *mračne kule*. Što znači ta potreba za samoćom u kontekstu kazališta, nekome tko se bavi kazalištem?

Barba: Riječ je o svojevrsnom paradoksu. Naime, od trenutka kada ustanem, dakle oko 7 sati, pa do kasno navečer ja sam okružen ljudima. Osama znači da ne možete očekivati priznanje. A ako se ono i pojavi, ne vjerujte, neće dugo potrajati. Samoća znači da putujete u duboku, duboku noć i u dubini ćete sresti brojne mrtve ljude. Tad shvaćate da radite za njih, a oni će to prihvatiti ili neće.
Kada počnete razmišljati na taj prilično praznovjerni način, tada, naravno, živući polako gube na važnosti. Kritičari nisu tako važni. Priznanje i odbijanje postaju nebitnim. Bitan je kontinuitet dijaloga s mrtvima, a mrtve ne možete sresti među ljudima. Morate biti sami da bi ste sreli mrtve. Dakle, riječ je o određenoj vrsti samoće koja nije dnevna i odgovara potrebi za uranjanjem u vlastitu unutrašnjost, u vaše podrijetlo. Vrlo je važno vraćati se tim izvorima, sebi kao djetetu, kao adolescentu, ne zaboraviti djetinji dio sebe koji je mogao sanjati. Zrelost nas čini slijepima u sanjanju, ili uopće ne sanjamo ili sanjamo slijepo, i upravo se zbog toga rađaju brojne utopije koje su razlogom tolikih masakra. Zato treba otvorenim očima promatrati djecu koja još uvijek mogu sanjati.
Da bi se postigla ta duboka samoća, potrebno je ići sam. Ono što smo izgubili, a to je jedan od gubitaka naše civilizacije, jest upravo sposobnost dijalogiziranja sa samim sobom. Prije je situacija bila na čudan način drugačija, prije smo to mogli činiti, mogli smo otići u crkvu i moliti. Mislili smo da se molimo Bogu, a zapravo smo, smatram, razgovarali sami sa sobom. Čuli smo taj dijalog s *umetnutom* osobom, bićem. Danas, jedini dijalog za koji smo sposobni dijalog je s psihijatrom ili psihologom. A upravo je sposobnost dosezanja onog dijela u nama koji živi u izgnanstvu ključna za održavanje duhovnog života. To daje dostojanstvo ljudskom biću i razlikuje ga od ljudskog bića koje živi isključivo u sadašnjosti, kao životinja.

F U suvremenom teatru evidentan je paradoks ustrajavanja na individualnom i kolektivnom. U najradikalnijem smislu individualizam je neka vrsta žudnje, čežnje za mjestom u kojem netko ne sliči nikome. Teatar je, u konvencionalnom smislu, prostor u kojem netko uvijek nalići nečemu ili nekomu drugom. Kako Vi gledate na taj odnos između individualnog i kolektivnog u teatru?

Barba: Smatram da nije riječ o odnosu opozicija, nego o odnosu komplementarnosti. To putovanje u samoću dijelite s drugima i upravo se u tom procesu pletu duboke veze među vama. To je ono što grupu drži na okupu, to da ste svi individualno iskusili samotno putovanje te istovremeno došli do zaključka koji postaje društvena činjenica koju je moguće objektivno vidjeti, što mogu i drugi uočiti. Međutim, tijekom putovanja svatko je imao svoju ulogu, svoj put i zadržao vlastite karakteristike. Naravno, ako se putovanje pokaže neuspješnim, grupa nestaje. Više ne postoji mogućnost čuvanja tih veza. Stvaralački rad, s jedne strane, omogućava dijalog sa samim sobom, a u isto vrijeme dijalog s vašim partnerima, ljudima s kojima surađujete i kasnije s gledateljima.
Sve to ima veze s načinom definiranja individualizma i kolektivizma. Recimo da ja dođem u Zagreb, ne znajući gdje sam, i odem pogledati tradicionalnu predstavu. Ako ne razumijem jezik, sasvim je svejedno da li gledam tradicionalnu predstavu u Italiji, Norveškoj ili Južnoj Africi. Mislim, ponašanje glumaca je isto. Riječ je o istovjetnosti svakodnevnog života. Jedino mi jezik signalizira da sam u određenom geografskom dijelu svijeta. Dakle, ovdje nalazimo ono *kolektivno* u najgorem smislu. Drugim riječima, više ne vidite ono što karakterizira svakog pojedinca, individuu, koja je vrlo jedinstvena, iako bi se moglo očekivati da kroz umjetničku disciplinu ta jedinstvenost izroni na površinu. No taj osjećaj prečesto izostaje. Kao da je teatar, umjesto prostora u kojem se pokazuje vlastita snaga ili ranjivost, postao prostorom u kojem se stavljaju maske. A naravno, maske mogu sakriti, ali i otkriti. Kao što znamo, sudionici religioznih rituala stavljaju maske da bi im se otkrili njihovi bogovi. Ali u teatru je, smatram, upravo *tehnika* način maskiranja, nametanje neke vrste tvrde ljuske koja stvara distancu, nemogućnost uživljavanja ili emocionalnog sudjelovanja.
Mene zanima emocionalni sudar, ne zanimaju me ideje. Ideje mogu čitati. Teatar karakterizira upravo ta komunikacija, pridodana verbalnoj i u živom odnosu s njom, preko koje osjetila primaju mnoge druge informacije koje se, nakon iskustva kazališne predstave, preoblikuju u mozgu, koje su u pokretu, u izmještanju. Želim biti izmješten kada gledam teatar. Želim biti dezorijentiran. Želim si postavljati pitanja, ali ne da li se

slažem s predstavom ili ne, to nije najbitnija stvar u cijeloj priči. Svjestan sam da je moj stav prema teatru prilično specifičan. Za mene, kao i za moje glumce to je vrijednost, no mogu prihvatiti da postoje i mnogi drugi načini zamišljanja, ostvarivanja tog odnosa prema profesiji i prema gledateljima.

Spomenuli ste razliku. Postoje mnogi kulturni koncepti koji ne obraćaju pažnju na taj pojam. Nakon iskustava interkulturalizma, što mislite da su pozitivni rezultati, a što da su greške interkulturalne ideje?

Barba: Imam mali problem s tim pojmom interkulturan, naime, u dobra stara vremena govorilo se internacionalan. Termin interkulturalan znači da unutar jedne kulture postoje brojne podkulture. Znači li to da ako meni dođe čovjek, amater, koji radi u tvornici sa željom da bude glumac i ja ga primim u grupu, da je to moment interkulturalnog? Ili se pod interkulturalnim podrazumijeva miješanje različitih žanrova, različite kodifikacije? Šta to točno znači? Svjestan sam da je riječ danas postala jedna od ključnih, jedna od onih riječi koje otvaraju sva vrata, međutim, mene ta vrata ne vode nikamo, ni u koji prostor. Ono što znam je, da ljudska bića pripadaju određenim izvedbenim tradicijama. Kada odaberete izvedbenu tradiciju, klasični balet ili interpretaciju govorenog teksta, morate poštovati kriterije, kategorije te tradicije. Svatko od nas će stvari činiti na drugačiji, sebi svojstven način, dakle riječ je o dva prilično relativna čimbenika. Jedini stalni čimbenik je činjenica da se mi, kao izvođači, neprestano pitamo kako ćemo izvršiti onaj emocionalni, osjetilni, intelektualni utjecaj na gledatelje koristeći svoju prisutnost, mislim na mentalnu i fizičku prisutnost. To je sve što mogu reći. Interkulturalizam je više problem komparativnog proučavanja različitih žanrova, kodifikacija ili strategija. Način promišljanja jednog izvođača nije kodificiran, kodificiran je žanr koji se koristi ne bi li se postigao sudar s gledateljem.

U svom govoru ste spomenuli jednu vrlo zanimljivu pojavu tj. da ste shvatili da se sve značajne promjene događaju u amaterskom teatru. Što je iz Vašeg iskustva bitno kad je riječ o amaterima?

Barba: Kad govorimo o amaterima, govorimo o ljudima koji rade teatar iz vlastitog zadovoljstva, za razliku od profesionalnog teatra koji se rađa iz vrlo stroge umjetničke discipline koja utjelovljuje određene vrijednosti, određeni *Weltanschaung*, sliku svijeta. Poznajem mnoga amaterska kazališta u kojima sudionici igraju predstave isključivo radi vlastita zadovoljstva. To je kao neka vrsta slobodne aktivnosti. S druge strane, na primjer

U TEATRU JE, SMATRAM, UPRAVO TEHNIKA NAČIN MASKIRANJA, NAMETANJE NEKE VRSTE TVRDE LJUSKE KOJA STVARA DISTANCU, NEMOGUĆNOST UŽIVLJAVANJA ILI EMOCIONALNOG SUDJELOVANJA

u Južnoj Americi, amaterizam znači da glumci rade na raznoraznim mjestima ne bi li zaradili za život, a navečer se skupe, pripremaju predstavu, izvode. Kao što vidite ta je riječ prilično dvoznačna. Šta znači biti amater ili biti profesionalac? Je li profesionalac netko tko zarađuje dovoljno svojom glumom ili to znači nešto drugo?
U povijesti europskog teatra amaterski pokreti bili su ozemlje iz kojeg su nicale klice mutacije, revolta. Govorio sam već o Stanislavskom i pokretu *Studijnost* (studio) u Rusiji. Prvih deset godina 20. st. Rusija je imala sveučilišta čiji su studenti surađivali s teatarom. Teatar je učio moralu. Takva su mjesta emanirala značaj rada ljudi kao što su Vahtangov, Suleržicki te svih onih osebujnih suradnika Stanislavskog od kojih neki uopće nisu bili kazališni ljudi.

Često referirate na istočnoeuropske režisere i kazališne umjetnike...

Barba: Mislim da se ključna promjena u europskom teatru dogodila upravo zahvaljujući ruskim režiserima s početka stoljeća: Stanislavskom, Mejerholjdu, i svakako i revoluciji i događajima nekoliko godina nakon nje. Dogodila se izvanredna mutacija, izvanredan način mišljenja. U Europi su postojala razna mjesta, zapravo pojedinci, no prava se mutacija dogodila ondje. Ostalo je bitno nasljeđe, nasljeđe koje sam imao sreću dobiti i koje stalno pokušavam istaknuti u svojim knjigama. Često se na tu veliku reformu gleda samo kao na skupinu sjajnih umjetnika koji stvaraju dobre predstave i istražuju određene tehnike izvođenja. Međutim, Poljaci su vrlo dobro razumjeli o čemu se zapravo radi, njihova je povezanost sa Stanislavskim i radom Laboratorija vrlo jaka. Stanislavski je bio aristokrat, stoga nije bio ni antisemit ni antiproleter. Tu su mi aristokraciju duha darovale moje četiri godine boravka u Poljskoj, a to je nešto što se ne nalazi u Zapadnoj Europi. Istočna Europa imala je iznimne povijesne uvjete. Patnja, potreba za pronalaženjem vlastita identiteta, nacionalnog ili individualnog, pojavila se u zakašnjenju od jednog stoljeća u odnosu na ostatak Europe.

Moja želja da na određen način sjedinim svoj život sa životima nekih ljudi tih zemalja ostavila je dubokog traga u meni.

Mislite li da mijenjate teatar?

Barba: Hm... možda, ne znam, to nije pitanje koje si postavljam. Znam da je mene kazalište temeljito promijenilo. Znam da je teatar koji stvaram promijenio moje glumce. Da sam kojim slučajem učitelj stotinama studenata i da na barem njih petero moje znanje izvrši presudan utjecaj, bio bih prezadovoljan.

Čini se kao da je za Vas teatar privilegirani prostor?

Barba: Teatar je otok slobode. U teatru možete prakticirati svoje snove, možete se otvoriti, pokazati slabosti, strasti, opsesije. To je prostor u kojem nalazite potporu svojih suradnika, prostor odanosti. To je prostor u kojem se pojavljuju divne karakteristike odnosa među ljudima, prostor međusobnog poticanja i potpore, agresije koju je moguće preoblikovati u trenutak jake ljubavi i osjećaja solidarnosti. No teatar je ujedno i paradoksalan prostor, prostor komplementaran *doxi*, općem mišljenju, onome što je normalno, što je prihvaćeno, ono za što se smatra da ima vrijednost. U tom paradoksalnom svijetu možete činiti upravo suprotno svemu tome i ipak biti prihvaćeni zahvaljujući alibiju koji vam pruža umjetnost. Teatar je prostor u kojem su homoseksualci mogli potražiti sklonište kada je homoseksualizam bio obilježen negativnom etiketom. Teatar je bio prostor u kojem su se žene mogle boriti za svoju osobnost, biti poštovane, u vrijeme kada im to još nije bilo dopušteno u stvarnom svijetu. Teatar je prostor u kojem su se seljaci mogli skrivati od vlastite bijede i igrati uloge bogatih aristokrata, a s druge strane, bio je i utočište aristokraciji od zagušljivih pravila njihove klase. Prostor putovanja, mladosti.
Za mene je teatar otok slobode, otok koji pruža azil, ali istodobno odašilja jake signale onima koji su spremni da ih prime.

S engleskoga prevela Nikolina Bujas

One Should Go It Alone

An Interview with Eugenio Barba

Eugenio Barba discusses his attitude to the contexts he had worked in and the importance of being a stranger in one's country. The theatre artist is always caught in the paradox of an individual search in a collective act but for Barba this relationship is complementary as we thus share our journey into solitude, into talking with the dead. Barba also emphasises the important impact of Eastern European artists on his own work.



Dramaturgija gledatelja: posredan uvod u kazališnu antropologiju Eugenia Barbe

Piše: Mirushe Hoxha
Snimila: Ivica Boban, Carracas, 1976.

Koliko god naglašavala potrebu, gotovo unutrašnju nužnost glumca da se obrati gledatelju, kazališna antropologija upozorava i na opasni etnocentrizam gledatelja, podcjenjivanje logike procesa rada i precjenjivanje logike rezultata rada

Oslanjajući estetiku vlastite izvorne dramaturgije na zajednička iskustva, izravnu interakciju između glumca, njegove uloge i gledatelja, Barba će izričito dati do znanja da bi kazalište moralo biti umjetnost gledatelja. Razlog takvomu postupku duguje pretpostavci da *prvotna materija kazališta nije ni glumac ni prostor, nego pozornost, pogled, slušanje i misao gledatelja* (Barba, 1993: 65).

Rado će Barba posezati za Grotowskijevom tvrdnjom da kazalište treba žrtvovati sve svoje suvišne i dopunske sastavnice te da se zauzvrat usredotoči na nužne uvjete vlastita postojanja. A nužni nisu samo oni uvjeti koji jamče povlaštene trenutke zajedničkoga rada glumaca i redatelja, nego su nužna - shvatit će čitatelj Barbinih tekstova - i ona iskustva koja se zbivaju između glumaca i gledatelja, te, posredno, između glumca, gledatelja i redatelja. Ovo vodi zaključku da se naš redatelj, koliko god posezao za spomenutom tvrdnjom vlastita učitelja, ne zaustavlja kod Grotowskijeva koncipiranja pojma kazališta, već se zalaže za neposredniji odnos između izvođača i recipijenta. Uzmimo, primjerice, proces samootkrivanja u *odinovaca*, za koji se Grotowski zalagao u okviru vlastita

kazališta. U Barbinu kazalištu riječ je više o trajnom procesu u službi obogaćivanja glumčeva iskustva s gledateljem, nego li o jednoj unaprijed dokončanoj djelatnosti kako bi se naknadno postigla katarza i u gledatelja. Drugim riječima, proces samootkrivanja Barba ne ograničava na oblik svojevrsnoga susreta koji se ostvaruje između glumca i njegove *tjelesne partiture* - modusa scenskoga izražavanja koji uključuje opći tijek njegove tjelesne akcije, preciznost određenih detalja, njihov ritam i jačinu te orkestraciju odnosa između različitih dijelova tijela. Zapravo, svaki novi susret s *tjelesnom partiturom*, ostvaren novom izvedbom, morao bi biti uvijek drukčiji, to noviji što je reakcija gledatelja neposrednija i uopće drukčija. Upravo stoga Barbin savjet glumcu o tome kako uspješno ostvariti ulogu, te, otuda, njegova posredna lekcija čitatelju o tomu kako prepoznati kazalište za koje se on zalaže, upozorava: dojmljiva će partitura ovisiti gotovo isto toliko o potpartituri koliko o odjeku koji dolazi iz gledateljstva.
Međutim, koliko god naglašavala potrebu, gotovo unutrašnju nužnost glumca da se obrati gledatelju, kazališna antropologija upozorava i na opasni *etnocentrizam gledatelja* (ibid.: 163), podcjenjivanje *logike procesa rada* (tj. podcjenjivanje vrijednosti glumčeva treninga - vremena kada glumac uči nove sposobnosti izvedbe, polazeći kroz iskustva koja nisu povezana s aktualnom predstavom te *workshop* procesa koji se ostvaruju za vrijeme pokusa, kao refleksivni činovi i odgovori na iskustva do kojih su glumci i redatelj došli tijekom zajedničkoga rada) i precjenjivanje *logike rezultata rada* (koja se ne obazire, prezire ili potpuno odbacuje vrijednosti *logike rada*).
Dakle, strukturom vlastite dramaturgije, Barba, s jedne strane, gledatelja postavlja u središte vlastitih interesa te tako stvara čvrstu podlogu na temelju koje kazalište opravdano određuje kao umjetnost gledatelja. S druge pak strane, ustrajavajući pri tvrdnji da je proces rada logika komplementarna logici rezultata, da se odnosi na predizražajnost, na praksu koja tijekom procesa teži razvijanju scenskoga *biosa* glumca i neočekivanih mogućnosti izražavanja, redatelj *Odina* nikada neće njekati vlastiti iskaz da je razumijevanje gestualnog, zvučnog, naratološkog i lingvističkog teksta određene predstave nedovoljna osnova za razumijevanje samoga puta kojim se oni ostvaruju, a što čini bit vrijednosti jedne predstave. Određivati vrijednost kazališta isključivo s obzirom na to što se nudi gledatelju, značilo bi podleći štetnom i jednostranom etnocentrizmu, htijenju da se ne mijenja gledište, svojstveno pretpostavci da se sve unaprijed zna.
Upravo s obzirom na ove oscilacije, složena i naizgled proturječna problematika gledatelja izgrađuje svoje vlastito područje u ovoj antropološkoj disciplini.
No, postavlja li Barba problematiku gledatelja eksplicitno ili je čitatelj sam formulira kroz refleksivno sklapanje činjenica, koje uči od gradiva što mu ih autor nudi? Odnosno, je li problematika gledanja još jedna od niza bitnih implicitnih blagodati kazališne antropologije, koja se uz (također) prikrivenu problematiku utjelovljene motivacije[1] treba iščitati između redaka njezina gradiva?
Unatoč tome što se o gledateljstvu kao sastavnom dijelu kazališnog fenomena govori i u početnim i u zrelim radovima Barbe, kazališna antropologija problematiku gledanja ne nudi u obliku zasebnog poglavlja vlastita gradiva. A to znači da dramaturgija gledanja svoje vlastito područje u ovoj antropološkoj disciplini izgrađuje refleksivno - neposrednije: uz uvjet prihvaćanja refleksivnosti kao činjenice ugrađene u okvir onih aspekata koji se odnose na "izvanjsko" (samo)postavljanje ove discipline kao zasebne strukture, podjednako toliko koliko kao činjenice ugrađene u onaj kontekst koji se odnosi na uspostavu i reguliranje *Odinovih* metoda stvaranja određene predstave, čim ove slijede čin naknadnoga viđenja vremenskoga procesa pokusa. Refleksivnost je dakle za kazališnu antropologiju bitna i u odnosu na shvaćanje te koncipiranje njezine strukture kao posebne antropološke discipline - čim se njezina struktura istraživaču ne nudi kao (unaprijed) dani oblik, nego se činjenice koje ona daje trebaju dekonstruirati, eda bi se ponovnom konstrukcijom istih shvatila cjelovitost njezina gradiva - i u odnosu na određivanje naravi *Odinove logike rada*, tj., u odnosu na pravilno razumijevanje vrijednosti *workshop* procesa koji se ostvaruju za vrijeme pokusa, a koji također slijede procese dekonstrukcije i ponovne konstrukcije datih činjenica. I upravo stoga što pojam refleksivnosti vlastito područje očituje i u načinu na koji gledatelj shvaća Barbinu predstavu, kroz i uz ovaj pojam dramaturgija gledanja opravdava svoju središnjost u interesima (iako izvedenoga, ipak jasno ponuđenoga) gradiva kazališne antropologije. Kako onda, ponavlja se tu dilema, shvatiti upozorenje o opasnom *etnocentrizmu gledatelja*? Treba li se ova koncepcija shvatiti kao središnjost Barbina izvedenog diskursa o dramaturgiji gledanja ili kao njezin sastavni dio?
Uključimo li refleksivnost u činu čitanja Barbinih tekstova o gledatelju, a potom i u proces sklapanja problematike gledanja, shvatit ćemo da se htijenje da se ne mijenja gledište odnosi na znak čiji je označitelj podjela na *pasivnog* i *aktivnog* gledatelja (1986:111-112, a označeno ove podjele objasniti ćemo u nastavku), no i na niz drugih označitelja (i njihove označene) koji otuda proizlaze, a koji se mogu čitati i kao zasebni znaci, čim ovi i srastu u znakove koji imaju posebne označitelje i označene.
Naime, biti pasivan gledatelj znači biti

POJAM PUBLIKE, UTVRDIT ĆE BARBA, POVEZAN JE S JEDNOSMJERNIM PROSUDBAMA O USPJESIMA ILI NEUSPJESIMA, BILO PREDSTAVA BILO PAK NJIHOVIH IZVOĐAČA. ZA RAZLIKU OD PUBLIKE, GLEDATELJI, ZAHVALJUJUĆI SVOJOJ AKTIVNOJ RECEPCIJI, POSTAJU NEPOSREDNI ČIMBENICI KOJI ODREĐUJU DUBINSKU KAKVOĆU KAZALIŠTA, U KOJU SE I SAMI USIDRUJU I S KOJOM SRAŠTAJU



isključen iz procesa nastajanja teksta izvedbe. Pasivan gledatelj je, prema tome, isključen iz čina razumijevanja *Odinovih* predstava.
Zapravo, otvorena narav Barbine dramaturgije[2] zahtijeva nužnu aktivnost gledatelja. Kad gledatelj odabire jednu od dviju ili više mogućnosti čitanja scenske radnje, prati je i pridaje značenje tomu što gleda, uključujući se u proces nastanka teksta izvedbe. Poput glumca i gledatelj postaje aktivan čim prima ili utjelovljuje, Artaudovim rječnikom rečeno, *prenosivo iskustvo* koje mu predstava nudi.
Uključimo li problematiku *utjelovljene motivacije* u okviru problematike procesa primanja *prenosivoga iskustva* od strane gledatelja te ovu čitamo kao zaseban (složen) znak, shvaćamo da je označitelj ovoga znaka *radnja* samoga čina gledanja (točnije: gledanje kao radnja), pod pretpostavkom da se gledatelj usredotoči na ne sasvim jednostavan pokušaj razumijevanja nečega što zna, ali u danome trenutku ne uspijeva prepoznati, te se trsi proniknuti u mrežu odnosa između različitih akcija koje iznosi predstava. Nadalje, ukoliko ovaj znak zatvorimo u relaciji s onim označenim (znaka *obzor očekivanja*) koji pretpostavlja sam oblik (način) na koji se radnja percipira (i prima) od strane gledatelja, shvatit ćemo da je označitelj i ovog označenog i označenoga *radnje* manifestacija one metode rada u *odinovaca* koju naš redatelj naziva *kreativna misao* (1985) (opseg *kreativnog preduvjeta* i *fragmentacije* linearnosti (ibid.), negacije dakle linearnog i unaprijed zadanog ishoda određenog fiktivnog iskustva - fenomena uvrštenog u okviru *logike rada*, *predizražajnosti kao sredstva* (1991:118) i koja, znači, zahvaća i aktivno gledateljstvo, a ne samo način rada u našega redatelja i njegovih glumaca. Ukoliko *kreativne misli* čitamo kao označitelj znaka *percepcije u gledatelja Odinovih predstava*, označeno toga znaka bit će pojam *mentalni skokovi* (ibid.), koncepcija koja nam se u Barbinih tekstova nudi kao bit procesa *kreativnih misli*. Zaključujemo da aktivan gledatelj, koji prima ili utjelovljuje *prenosivo iskustvo* ili - recimo to sada Barbinim riječnikom - *prošireno iskustvo* (ibid.), kroz sam proces tog primanja čini *mentalne skokove*. Prema tome, *mentalne skokove* (*kreativne misli*, *fragmentaciju* linearnoga tijeka događaja) ne čine samo redatelj i glumci (prvi dok stvara, odnosno gradi logiku predstave, a ovi drugi dok sklapaju vlastite *tjelesne* i *vokalne partiture*), nego i aktivan gledatelj (gledajući predstavu u kojoj su već izgrađeni tuđi *mentalni skokovi*, tuđe *fragmentacije*). Drugim riječima, *fragmentacija* nije samo temeljem značenja koje redatelj i glumci daju predstavi, nego je ona ugrađena i u percepciji gledatelja.
No, na koji je način fragmentacija ugrađena i u percepciji gledatelja? Odgovor glasi: na dva načina koja ovdje odvajam u svrhu metodoloških zahtjeva, a koja su međusobno tijesno isprepletena.
Najprije, fragmentacija je ugrađena i u percepciji gledatelja s obzirom na to da gledatelj prima već ostvarene *mentalne skokove*, pa se samim tim automatski uključuje u čin *kreativnog preduvjeta* (ipak, od onog drugog!), tj. *kreativnih misli* predstave. Fragmentirana dramaturgija predstave sama po sebi utječe na to da i gledateljeva percepcija bude fragmentirana. Međutim i tu prijelazimo na, uvjeto rečeno, drugi način koncipiranja pojma *fragmentacije* u recepciji gledatelja - proces njegove recepcije se ne zaustavlja u ovoj činjenici. Kada bi se označitelj *kreativne misli u gledatelja* zaokružio u kontekstu ovog procesa, aktivan gledatelj postao bi, u biti, aktivno-pasivan gledatelj, što bi moglo glasiti i kao označeno ovog označitelja[3]. Polazeći od ove činjenice, tu se nameće sljedeće pitanje: gdje, zapravo, počinje dramaturgija gledatelja, čin njegove istinske radnje, odnosno, koja je izvorna vrijednost tvrdnje da je *fragmentacija* ugrađena i u recepciji gledatelja?
Dramaturgija gledatelja počinje u trenutku kada se recepcija gledatelja fragmentira time što odabire samo jednu scenu od više ponuđenih koju prati, čim, kako rekosmo, postaje jasno da je neumjesno pokušati ih sve odjednom gledati i shvatiti. Percepcija se fragmentira kada se gledatelj naizmjenično prebacuje iz jedne u drugu scenu. Budući da se samo na taj način može razabrati smisao predstave, gledatelj ostvaruje vlastitu dramaturgiju. Razumijevanje tako postaje radnja koja dovršava stvaralački proces razvijanja rada u nazočnosti aktivnog gledatelja, a koje nikada ne daje ishod s kategoričkim značenjem.
Prihvatimo li ovo tumačenje dramaturgije gledanja u kazališnoj antropologiji, razabiremo da je dramaturgija gledanja znak čije je označeno pojam radnje, a označitelj sam stvaralački proces razvijanja otvorenog teksta izvedbe. U ovom slučaju, i radnja i stvaralački proces, premda u ulozi označenoga i označitelja, podrazumijevaju već razvijene znakove s vlastitim označenim i označiteljima, otvorenima semiozi, na čije smo sadržaje već uputili. A da su i drugi sadržaji semioze, uz već navedene, također važni za potpuno razumijevanje ovoga znaka, pojasnit ćemo u nastavku.

Gledatelj kao umjereni svjedok scenskih određenih iskustava

Podjela na aktivnog i pasivnog gledatelja srodna je podjeli na gledatelja i publiku koju nam isto tako nudi ova antropološka disciplina. Točnije, ona je još jedan opseg u nizu semioza do kojih dovodi i prvotna podjela o kojoj sam govorila i samo koncipiranje dramaturgije gledatelja, na način na koji sam ga predstavila.
Naime, ako gledatelj uspije postati aktivnim djelatnikom, moramo postaviti čvrstu razlikovnu crtu između njega i pojma publike, lišenoga individualnosti. Sada postaje jasno da je aktivan gledatelj gledatelj koji se ne smije identificirati s publikom. Pasivni je pak gledatelj dio koncepcije publike. Uzmemo li u obzir to da Barba prestaje govoriti o publici i usredotočuje se sasvim na koncepciju gledatelja, shvaćamo da se *etnocentrizam gledatelja*, koji se da poistovjetiti s pojmom publike, u kazališnoj antropologiji zapravo nudi kao kontrapunkt koji osvjetljava dobrobiti aktivnog gledatelja, a koji potom dopušta implicitno nadovezivanje njezina gradiva s osnovnim postavkama kulturalne, opće i iskustvene antropologije, uključujući tu i problematiku utjelovljene motivacije. Čemu dugujemo ove tvrdnje?
Pojam publike, utvrdit će Barba, povezan je s jednosmjernim prosudbama o uspjesima ili neuspjesima bilo predstava bilo pak njihovih izvođača (1990:97). Za razliku od publike, gledatelji, zahvaljujući svojoj aktivnoj recepciji, postaju neposredni čimbenici koji određuju dubinsku kakvoću kazališta, u koju se i sami usidruju i s kojom srastaju.
Nadalje, *Odin* ne ostvaruje predstave koje bi se gledateljima obraćale istim glasom. Kazališna se antropologija radije zalaže za stvaranje predstava s polifoničnim glasovima, koji se, premda govore zajedno, ne obraćaju nužno svim gledateljima. Različiti su glasovi predstave poput glazbenih fuga: postaju samostalne samo kroz druge samostalne glasove iste predstave i pored njih, što katkad znači obratiti se vlastitim gestualnim tekstom posve određenoj osobi nazočnoj u gledateljstvu.
Nema dvojbe da kazalište koje sebe izgrađuje na temelju ovih težnji zacijelo ostaje umjetnošću djelatnika. Ono zapravo postaje umjetnošću djelatnika, ali i predvodnikom društvenih činova u društvenog djelatnika, onoga naime čija profesija jest ili nije kazalište i koji ne poznaje ontološku razlikovnost između inkulturacije svakodnevnih i akulturacije nesvakodnevnih tehnika[4]. Ako ni zbog kojeg drugog razloga, onda upravo zato jer čovjek, na kojoj god sceni glumio, kazališnoj ili društvenoj, nikad ne može pobjeći iz vlastite kože. Kazalište postaje umjetnost društvenoga djelatnika (dakle čak i onoga djelatnika kojemu kazalište nije profesija) ukoliko refleksivnost uspijeva ugraditi i u svojega recipijenta, odnosno, ukoliko uspijeva i u njega potaknuti proces djelovanja, kroz, dakle, vlastitu dramaturgiju (dramaturgiju redatelja i glumca) prožetu s dramaturgijom danog društvenog djelatnika.
A da bi se dramaturgija gledanja ostvarila, poneki je put potrebno gledatelja obuhvatiti

samim scenskim prostorom. Ali Barba misli da se potpuna scenska radnja može ostvariti tek kada su gledatelji samo djelomice i umjereno postavljeni unutar scenskoga prostora. U Barbinoj kazališnoj antropologiji, za razliku od *siromašnoga kazališta* mladoga Grotowskog primjerice, Schechnerov *Performance Group* ili pak scenskih zamisli *Living Theatrea*, nema ukidanja podjele između scenskoga prostora i gledateljstva kao ni aktivnog tjelesnog sudjelovanja gledatelja u samome izvedbenom činu. Ovakva postavka odgovara njegovoj tvrdnji da svaka predstava *novoga kazališta*[5], usprkos tome što gledatelju mora nuditi jamačno više od onoga što bi on uspio primiti, nužno mora, barem u najboljem slučaju, sačuvati nešto što će zauvijek pripadati samo izvođaču. Ovaj nas pak opseg dramaturgije gledanja vraća dramaturgiji glumca, odnosno važnosti treninga pomoću kojeg se glumac uspijeva preobraziti - dolaziti bih - postići vlastiti unutrašnji razvoj, što pak u svojoj krajnoj konzekvenci znači: vladati profesijom, a ipak ne ovisiti izravno o redatelju i gledateljstvu. Kazalište koje se zalaže za to da u vlastitih glumaca sačuva nešto što će pripadati samo njima, uz i kroz obradu obilja fiktivnih *određenih iskustava* te njihov prijenos gledatelju, kazalište je koje poznaje i njeguje vrijednosti *logike rada*. I to ne samo one vrijednosti koje se odnose na trening, nego i na pokuse. Jer, ukoliko s pomoću procesa stvaranja lika glumac uspijeva otkriti dubine vlastitoga Ja, on pronalazi još jedan način (točnije: kodificiranu tehniku) na putu k vlastitoj samospoznaji, te otuda i stječe i posjeduje nešto što nije, ali i ne mora biti posve dostupno gledatelju i redatelju, premda, dakako, to što stječe (ne)posredno duguje upravo gledatelju.

Tako se uz iznimnosti *logike rada* važnost aktivnoga gledatelja u kazališnoj antropologiji svodi na ulogu svjedoka, umjerena sudionika, reklo bi se, onako kao je to nekoć zahtijevao i obrazlagao Grotowski (1973). Međutim, ukoliko imamo na umu činjenicu da se Barba, za razliku od Grotowskog, zalaže za neposredniji odnos između glumca i gledatelja, a koji se kao takav reflektira i obuhvaća u svim konotacijama koje ima dramaturgija gledanja, razabiremo i to da u kazališnu antropologu gledatelj postaje i više od Grotowskijeva poimanja svjedoka. On postaje posrednik koji preneseno mu iskustvo dalje prenosi vlastitoj zajednici kroz vlastito motivirano tijelo, odnosno od kazališne predstave vlastito motivirano Ja. Uloga njega samoga kao posrednika koji u određenoj zajednici dalje prenosi preneseno mu iskustvo postaje očigledanija kada govorimo o fenomenu kazališne *razmjene*, koji kazališna antropologija također uvrštava u vlastite gradivo. *Razmjene* su još jedan primjer u kojima se gledatelji Barbinih predstava

KAD TIJELO TIJELU DAJE, MOGUĆE JE I PROŠIRIVANJE SVIJETA. U TOMU LEŽI I BIT ONOG FENOMENA KOJI NAZIVAM KAZALIŠNO POKRETANJE, A KOJI SE, POPUT DRAMATURGIJE GLEDANJA, DÂ IŠČITATI ISKLJUČIVO IZMEĐU REDAKA BARBINIH TEKSTOVA, UZ UVJET NJIHOVA USKLAĐIVANJA S TEORIJOM UTJELOVLJENE MOTIVACIJE



postavlja u ulogu posrednika, umjerena sudionika, naime prijenosnika kazališnih vrijednosti (njezinih poruka i poduka) od konteksta kazališta (ili kazališne predstave) u kontekst društvene zajednice (ili pokretanja dane inicijative u zajednici) koje je on aktivan djelatnik.

Uloga gledatelja kao svjedoka, umjerena sudionika, ipak ne označava kraj semioza do kojih nas vode znakovi dramaturgije gledanja kazališne antropologije Eugenia Barbe. U prilog tomu da ovaj znak implicira i kodificiranu umjetnost gledanja govori *tehnika redatelja kao gledatelja* u koju nas upućuje naš redatelj.

Tehnika redatelja kao gledatelja (ili: kazalište kao kodificirana umjetnost gledanja)

Skicirajući Barbinu redateljsku autentičnost, u ovome je kontekstu potrebno prikazati još jednu značajku njegova studija, naime uspostavu zanimljive *tehnike redatelja kao gledatelja* (1990:99). Promišljajući navedenu tehniku, redatelj joj svjesno daje obilježja načela. Ono pretpostavlja uočavanje četiriju osnovnih skupina gledatelja s kojima bi se redatelji morali potpuno identificirati[6], pogotovo tijekom zadnje faze pokusa. Pretpostavka je, zapravo, da samo nakon što će vlastito djelo pogledati očima drugih - a drugi su i međusobno drukčiji, te ih stoga i dijeli u četiri skupine - redatelj može procijeniti koliko je to djelo, premda otvorene naravi, doista čitljivo.

Prvi korak zahtijeva otuđenje od vlastitoga Ja jednako koliko i od koncepcije publike kako bi se zatim, oslobođen vlastitih predrasuda, prihvatio identifikacije s općenitim svjetonazorima koje Barba dijeli u četiri moguće gledateljske skupine: prvi je tip gledatelja *dijete koje radnju opaža doslovce*; drugi tip je *gledatelj koji misli da ne razumije, ali koji usprkos sebi pleše*; treći je *redateljev alter ego*, a četvrti *gledatelj koji proniče predstavu kao da ona ne pripada efemernom i fikcionalnom svijetu* (ibid.). Svaki se trenutak prenesena scenskoga iskustva mora opravdati u očima tih četiriju skupina gledatelja.

Tehnika otuđenja i identifikacije obuhvaća ne samo poistovjećivanje sa svim tim vrstama gledatelja, nego i pokušaj međusobnoga usklađivanja različitih gledateljskih reakcija. Uskladiti, međutim, u jednome mahu sve obzore očekivanja, značilo bi uspjeti dovesti u dodir značenjsku i sinestezijsku percepciju - komunikaciju koja se ostvaruje na temelju značenjskih vrijednosti predstave s komunikacijom koja se ostvaruje na temelju energije kojom zrači predizražajnost glumčeva *biosa*, i koja, dakle, ne uključuje nužno i značenjski tjelesni ili verbalni izražaj - tj., to bi značilo dovesti u dodir potpunu percepciju određene skupine bilo sa sinestezijskom, ili značenjskom percepcijom u ostalih skupina recipijenata. Bilo bi važno čak i svakoga gledatelja posebno osmisliti kao cjelinu u kojoj su navedena četiri osnovna to jest četiri najočekivanija načina percipiranja, složena u različitim razmjerima.

Biti gledatelj i ujedno dijete koje doslovce percipira scenske akcije znači promatrati isključivo pokazano, ono što *tjelesne* i *vokalne partiture* nude, a ne i izlučiti *nužni čin*[7] iz svega ponuđenog, biti znači zatečen metaforama, aluzijama, simboličnim slikama i apstrakcijama, no ne biti i njima potaknut. Drugoj skupini pripada onaj duh koji, doduše

ne razmišljajući o tome kako shvatiti značenja predstave, sebi dopušta da ga dotakne čar *sinestetike*, dakle *ples energije*, *elementarna drama*, drama odigrana unutar tijela prije negoli s tijelom, *ritam u životu* tijela koji kroz njega mami titraj razuma. Riječ je o gledatelju koji poglavito sinestezijski prati predstavu te uspostavlja isključivo nulti stupanj kazališne komunikacije. *Alter ego redatelja* pak poznaje sve pojedinosti predstave, njezine dramaturške izbore, pa čak i životopise likova. Ipak, nije dovoljno prepoznati u vlastitu djelu vlastito značenje, nego je potrebno da redatelj sebi dopusti ili izazove potpuni, gotovo izvorni odjek njemu dobro poznatih događaja.
Četvrtoj skupini gledatelja dodijelit će Barba obilježja *idealnoga gledatelja*. Govoreći o navedenoj skupini recipijenata, njihova duha koji je kazalištu više nego nužan, kazališna antropologija kao da se ponovno, u punom mahu, vraća spomenutoj tvrdnji da je kazalište umjetnost gledatelja.
Idealni je gledatelj onaj gledatelj koji podjednako prima značenjsku koliko i sinestezijsku komunikaciju što mu je nude glumci. Gledajući, primajući i utjelovljujući predstavu (kao istinsko diltajevsko *određeno iskustvo*), on biva obuhvaćen i emotivnim i racionalnim kodovima predstave. Gledatelj je to koji prati i prezentirano i reprezentirano, koji, potaknut *plesom energije* glumaca, uspijeva da mu čvrstoća radnje predoči i smisao predstave. Premda nije redateljev alter ego, on je djelatnik u kojega će upijeno ponuđeno mu iskustvo postati dio njegove utjelovljene motivacije te zapamćena, utisnuta potencijalnost koja bi mogla odjeknuti u nekim nadolazećim akcijama njega samoga kao društvenoga djelatnika.
A kad tijelo tijelu daje, moguće je i proširivanje svijeta. U tomu leži i bit onog fenomena koji nazivam *kazališno pokretanje*, a koji se, poput dramaturgije gledanja, dâ iščitati isključivo između redaka Barbinih tekstova, uz uvjet njihova usklađivanja s teorijom utjelovljene motivacije.
Idealni gledatelj bit će izniman stoga što će pokazati da kazalište, pokrećući ga, stvara trajanje svijeta.
Stvarajući povijest kazalište će uspjeti proširiti svijet. I bit će, u iznimnosti svojega hermeneutičkoga kruga, umjetnost gledatelja na putu k proširivanju svijeta kroz osobno *proširivanje* - istovjetno *činu najdublje ljubavi dvaju ljudskih bića* (Grotowski, 1969.:212).

Mirushe Hoxha je teatrologinja iz Skopja

NAVEDENA LITERATURA:
Barba, Eugenio (1985) *The Dilated Body*, Rome: Zeami Libri.
—— (1986) *Beyond the Floating Islands*, New York: Performing Arts Journal Publications.
—— (1990) "Four Spectators", The Drama Review 34 (1) (T 125): 96-101.
—— i **Nicola Savarese** (1991) *The Secret Art of the Performer: A Dictionary of Theatre Anthropology*, London: Routledge.
—— (1993) *La Canoa di Carta*, Bologna: Il Mulino.
Bourdieu, Pierre (1990.) *The Logic of Practice*, Cambridge: Polity Press.
—— (1991) *Language and Symbolic Power*, Cambridge: Polity Press.
D'Andrade, Roy (1992) *Schemas and Motivation*, u: Roy D'Andrade i Claudia Strauss, *Human Motives and Cultural Models*, Cambridge: Cambridge University Press.
De Marinis, Marco (1987) *Il Nuovo Teatro*, Milano: Bompiani.
Grotowsky, Jerzy (1969) *Towards a Poor Theatre*, London: Methuen.
Hastrup, Kristien (1987) *The Challenge of Unreal*, Copenhagen: Museum Tasculanum Press.
Hoxha, Mirushe (1998) *Transkulturalizam Kazališta "Odin" Eugenia Barbe*, Filozofski fakultet, Zagreb, magistarski rad (rukopis).
Quinn, Naomi (1992) *The Motivational Force of Self-Understanding*, u: Roy D'Andrade i Claudia Strauss, *Human Motives and Cultural Models*, Cambridge: Cambridge University Press.
—— i **Strauss, Claudia** (1993) *A Cognitive/Cultural Anthropology*, u: Robert Borofsky, *Assessing Developments in Anthropology*, New York: Mc. Grawlitill.
Turner, Victor (1989) *Od Rituala do Teatra*, Zagreb: AC.

[1] Utjelovljena motivacija, odnosno utjelovljena energija sastavnim je dijelom problematike utjelovljivljivanja *habitusa* i kulture te temetskom okosnicom naraštaja antropologa prošlog desetljeća. Autori koji ponajviše upozoravaju na potrebu priznavanja ljudskoga tijela mjestom koje proizvodi značenje *određenih iskustava* (Diltheyevih *Erlebnisa*) jesu: Pierre Bourdieu (1990, 1991), Claudia Strauss (1992), Naomi Quinn (1992, 1993), Roy D'Andrade (1992) i Kristien Hastrup (1997). Držim da ova problematika može poslužiti kao osnova na temelju koje se da obraditi Barbin diskurs o *proširivanju* (1985) procesa koji se uz uvjet njegova uvrštavanja u širi kontekst utjelovljene energije treba odrediti kao prijenos dane motivacije koju kazališna predstava nudi kroz *odlučeno tijelo* glumca u Ja gledatelja, odnosno, u njegovo motivirano tijelo. Temeljita obrada koncepcije *proširivanja* sa stajališta cjelovitih vrijednosti inkulturacije (procesa neprestanoga taloženja znanja u ljudskomu Ja) potkrepljuje Turnerovu tezu koja govori o kontinuitetu između društvenih i kazališnih drama (ibid., 1989), a istodobno obrađuje i novi pristup fenomenu *radikalnoga kazališta* (Hoxha, 1998).
[2] Otvorena narav Barbine dramaturgije upućuje na "otvorenost" njegovih tekstova izvedbe, na činjenicu da *Odinove* predstave gledatelju ne nude "zatvorene" poruke koje bi proizašle iz danog linearnog tijeka fiktivnih događaja. *Odinova* je dramaturgija otvorena zato jer ona gledatelju nudi više poruka, koje se uz to mogu individualno primiti. Kažem individualno zato jer su u njih poruke uvijek ambivalentne i zato jer se specifičnost Barbine dramaturgije očituje u tom što se gledatelju njegovih predstava uvijek istodobno nudi više ambivalentnih scena, od kojih odabire samo jednu koju prati čim shvati da je nemoguće gledati ih sve odjednom. Dodamo li tomu da se obilje raznih scena koje se nude istodobno ponavlja pri svakom činu predstava, shvaćamo i to da je otvorena narav *Odinove* dramaturgije oznakom Barbinih *radova kroz razvijanje* koji svoje konačne ishode dobivaju ovisno o individualnoj recepciji nazočnih gledatelja. Dakako da je ova karakteristika ishodom Barbine specifične dramaturgije, ustrojene po uzoru na montiranje (dekonstruiranje i ponovno konstruiranje) ponuđenih mu *kompozicijskih improvizacija* (tj. *tjelesnih partitura*) od strane glumaca, a koja pak, poput dramaturgije glumca, slijedi metodu *dijalektike između oblika i preciznosti* (1985).
[3] Zapravo, ukoliko prihvatimo ovaj označitelj, shvaćamo da je označitelj *mentalni skokovi u gledatelja* već postao znak čije je označeno *recepcija gledatelja*, a označitelj *pasivno-aktivni gledatelj*.
[4] Inkulturacija, kao proces neprestanoga taloženja znanja u našemu Ja, označava implicitnu inkorporaciju vrijednosti, a akulturacija pretpostavlja eksplicitnu, odnosno osviještenu inkorporaciju znanja ili vrijednosti.
[5] Pojam *novo kazalište* slijedim po De Marinisovu uzoru (1987), a u svrhu obuhvaćanja kazališnih djelatnosti i njihovih specifičnosti koji se ostvaruju i objelodanjuju u razdoblju između 1947. i 1970. godine.
[6] Bilo bi dobro - da se naslutiti iz Barbina teksta da se ova metoda aplicira na rad svih kazališnih redatelja, bez obzira na njihovo polazište u odnosu na koncipiranje kazališnih predstava, premda se ista ponad svega odnosi na pravilno razumijevanje *anatomskoga kazališta* (kazališta koje cijeni vrijednosti *logike rada*) i načina realizacije njihovih tekstova izvedbe.
[7] *Nužni čin* ili *nepokret u pokretu* (1993:174) još jedan je sinonim za označavanje *odlučenoga tijela*, odnosno *predizražajnosti kao cilja*, *fiktivnoga tijela*, *tijela-u-životu*, *scenske prisutnosti*, *glumčeva biosa*, *viška glumčeve energije*, *plesa energije*, *elementarne drame* i *ritma-u-životu*. Ovaj pojam vrijedi i kao istoznačnica koncepcije *sinestetike* te *nulti stupnja kazališne komunikacije*, čim iste podrazumijevaju te predmnijevaju aktiviranje *odlučenoga tijela*.

The Viewer's Dramaturgy: An Oblique Introduction to Eugenio Barba's Theatre Anthropology

The theorist Mirushe Hoxha discusses the notion of the self-centredness of the viewer, comparing the concept of the role of the viewer in Barba and Grotowski. The role of the viewer is in the function of the witness and belongs to the codified art of viewing. From Braba's four types of viewers the author draws the conclusion that the viewer is the medium of the idea of Theatre Movement, the performance imprinting on him/her the potentiality of future actions.

Fragile

Performing Unit

Montažstroj



OUR CORPOREALITY IS OUR EXPERIENCE

OUR THEATRE IS OUR FRONT

OUR ART IS OUR CONCILIATION

OUR BODY IS IMPRESSED WITH ITS OWN FRAGILITY

Fascinantna drama za sva čula
Naš je identitet slab i može biti izložen agresivnim kretanjima. Konverzija je mogućnost ili rizik.
(Ingemar Hermason, VATERBOTTENS -KURIREN, 15.02.1999)

Brutalno na poraz kulture
Najdirljivija je očajnička vjera u smisao kultura, združena s nesmiljenim pogledom unutra gdje je znanje krhko poput vlati trave.
(Gunilla Jensen, SVENSKA DAGBLADET, 20.02.1999)

Fragile vas ne ostavlja ravnodušnim
Intenzivno prisustvo plesača izlaže krhkost života; dizajn scene je snažan. Bezvremenost je prezentirana putem kostima, neograničenost kroz više jezika. Svjetlo što osljepljuje Savla, zasljepljuje i nas.
(Cecilia Olsson, DAGENS NYHETER, 22.02.1999)

Brutalno kazalište
Kroz mit o Savlovoj konverziji kao ishodišta iskazana je priča kako su ljudi bili prignječeni, oslobođeni te kako su ponovno dopustili da postanu robovi, kako potlačen postaje tlačitelj, kako pokajanje i spasenje razjedaju zakon i sisteme.
(Morten Lie - Hagen, VARDEN, 1.03.1999)

S praznim stranicama i otiscima krvi
U *Fragile* tijelo je baš na vatrenoj liniji između izvrnutih društvenih sistema i egzistencijalne dezintegracije. Unatoč tome što predstava dekonstruira tijelo, znanost i religiju, ona je jednako moderna kao i postmoderna, jednako staromodna kao i proročka.
(Marit Strommen, BERGEN'S TIDENDE, 6.03.1999)

Knjige bez teksta zazivaju emocije
Pisanje je način da se očuva i prenese znanje. Znanje je često pod utjecajem kulture te uključuje vrijednosti i norme. Te vrijednosti i norme mogu biti rigidne, ali se isto tako mogu i transformirati; istovremeno mogu biti dobre i zle. Plesna produkcija *Fragile* poziva se na složenu borbu propitujući relativnost stvari. Koliko je istinita i koliko beskonačna naša osobna istina?
(Mirjam Van der Linden, NRC HANDELSBLAD, 7.05.1999)

Krhkost svijeta
U tom kazališnom istraživanju sklonom osobnim ispovijedima odčitava se želja za promjenom, izazov teatru koji se pomirio s lijepim slikama i efektnim, no često praznim dizajniranim okvirima scenskih događaja. Putovanje na koje gledatelje vode, kroz ekspresivnost pokreta, Damir Klemenić, Irma Baatje, Regina Magnus, Gutorm Andresen i Fabian Galama putovanje je kroz povijest europskog kazališta ovog stoljeća na čijim se raskrižjima prepoznaje nastojanje da se uspostavi dijalog između umjetnosti i života.
(Dubravka Vrgoč, VJESNIK, 3.06.1999)

Knjiga kao hram i zatvor
S minimalno plesnih dionica, s tek nešto naglašenijim pokretima negiranja ili odbijanja ili međusobnih udaljavanja te preodijevanja *Fragile* je u velikoj mjeri liturgijska predstava o pokušaju te nemoći izlaska iz *književnog korpusa*, u doslovnom prijevodu: književnog *tijela*. Između početka predstave, kada su knjige na scenu položene vodoravno, i završetka, kada su poslagane u niskim vertikalnim stupćima (jedna na drugoj), zbiva se DRAMA nezadovoljstva tijela koje *ne želi* književni red i uvez, koje teži neverbalnoj ekstazi, ali svaka OBJAVA ponovno ga vraća k jeziku ljudskog alfabeta.
(Nataša Govedić, ZAREZ, 11.06.1999)

Sloboda samopromatranja
Tijelo je mjesto izravne komunikacije, tijelo je nositelj identiteta, tek nas iskustvo tjelesnosti može povezati s nekim drugim. *Fragile* promatra tijelo u stalnim promjenama vlastite prezentacije. Ono se mijenja jer traga za univerzalnom istinom o vlastitoj prezentnosti u svjetlu. Mit o konverziji Savla u Sv. Pavla nije priča koja u konačnici prikazuje identitet kao definitivan, pronalaziv i izvjestan, ona čini upravo suprotno: relativizira ga, postavlja ga izvan samog subjekta te ga uvjetuje načinom njegovog samo/predstavljanja.
(Ivana Sajko, ZAREZ, 11.06.1999.)

PIŠE: MARIN BLAŽEVIĆ

Fast Art

Wahlverwandtschaften

Wiener Festwochen, 28. i 29. svibnja 1999.

Švedski kemičar i mineralog Olof Tober Bergman u svojoj je raspravi *De attractionibus elevictis* iz 1775. godine opisao "odliku nekih kemijskih elemenata koji raskidaju postojeće veze i reagiraju s novim elementima na upravo 'afinitetan' način kad dođu u kontakt s drugom materijom". Upravo taj kemijski "događaj" imala je na umu Hortensia Völckers, jedna od troje programskih direktora Bečkih festivalskih tjedana, kada je, zajedno s nekoliko mladih teoretičara i producenata, koncipirala možda najpretenciozniji projekt ne samo bečkoga, nego i svih drugih velikih evropskih kazališnih festivala prošle godine. Pod nazivom *Wahlverwandtschaften* u dva navrata, od ranih večernjih pa sve do ranih jutarnjih sati, u sobama, dvoranama i hodnicima *Sophiensäle* priređeno je predstavljanje dvadeset ansambala i umjetnika koji stvaraju u prostranoj zoni *Izvedbe*, odnosno *Žive Umjetnosti* (*Live Art*), što se rasprostire između propusnih, ali ipak utvrdivih granica različitih tradicionalnih izvedbenih žanrova kao što su kazalište, ples, glazba, *performans* i film. Kombiniranjem njihovih žanrovskih obilježja nastaju potencijalno bezbrojni hibridni izvedbeni oblici kojih su, navodno, reprezentativni primjerci predstavljeni te međusobnom suodnošenju prepušteni u sklopu projekta *Wahlverwandtschaften*, zbog osnovne intencije da se (nekome: gledateljima) pred-stavi određeni koncept, upravo situacija, te pripadni joj agensi i njihovi odnosi, naposljetku s pravom ipak uokvirenog žanrovskim određenjem: "teatarski događaj". Popratni tekstovi ponuđeni u katalogu festivala ocrtali su intencionalni horizont projekta upravo oko ideje/predodžbe/predstave o događajima teatra/teatralnosti, pa ih vrijedi ukratko parafrazirati.

Pribjegavanje teatru, naime, ne zasniva se isključivo na pribjegavanju klasičnom uzorku kazališne reprezentacije koji uključuje glumačku izvedbu u izdvojenom, scenskom prostoru. Pretpostavke za nove perspektive kazališta kao umjetničke forme i intelektualnog koncepta pronalaze se u tome da kazalište, zahvaljujući svojoj multimedijalnoj i multijezičnoj prirodi, u većoj mjeri nego bilo koja druga umjetnička forma može reprezentirati cijeli sistem umjetnosti u njihovu uzajamnom djelovanju. Različite forme prezentacije koje primjenjuje suvremena umjetnost iskušavaju se i testiraju namjesto u izložbenom, sada u *teatraliziranom prostoru*, kupalištu vojvotkinje Sofije sagrađenom 1838. godine, a kasnije pretvorenom u plesnu dvoranu, koji okuplja njihove strukture, oblike i činove te ih uključuje/pretvara u kazališni događaj. *Wahlverwandtschaften* tako "postavlja na scenu" sučeljā između kazališta kao modela interdisciplinarnog diskursa i

suvremene umjetnosti. Takav je umjetnički program povezan s opsesivnom temom umjetnosti devedesetih: s kritikom praksi konstruiranja i stabiliziranja identiteta, napose kada je riječ o tijelu. Obrasci vizualnog predočivanja tijela i/kao prostora postaju problematični: slike tijela, žive ili prikazane putem različitih medija, mobiliziraju se kao površine na koje se projiciraju socijalne i kulturalne maske, angažirane u različitim ulogama društvenih predstava. Time, naravno, u fokus dolaze pitanja o krizi subjekta, njegovoj/njezinoj biografiji i identitetu, a teatar očigledno ne može više biti privilegirani prostor igre neprestanih preobrazbi, prisvajanja i odbijanja uloga u fiktivnoj stvarnosti koja identitet(e) ipak ne izlaže stalnome riziku neizvjesnosti.

Pojedinačni umjetnički projekti, priređeni u zasebnim prostorima, su-odnose se u sklopu svojevrsne postajne dramaturgije koju proizvoljno montira i metadiskurzivno ispisuje svaki gledatelj-sudionik zasebno, slijedeći vlastiti "put" i pronalazeći vlastite poveznice niza događaja-u-događanju (teatra). *Wahlverwandtschaften* kao svojevrsna "inscenacija interakcija" prikazuje tijelo sukobljeno s medijem koji ga predstavlja, instalaciju s pokretom, objekt s radnjom i arhitekturu prostora s psiho-fizičkim iskustvom toga istog prostora. Ako je predstavljačka izvedba proces u kojem se poruka - tekst, slika, misao ili čak glazba - prevodi u različite načine ekspresije ljudskog tijela, *Wahlverwandtschaften* prikazuje suočavanja na različitim razinama izvedaba tijela-slika i strategija tijela: plešućeg tijela i tijela zvuka, društvenog i metaforičkog tijela, znanstvenog i filozofsakoga.

Rekao bih da je *Wahlverwandtschaften* projekt koji je funkcionirao konceptualno, ali ne i u provedbi, odnosno, sasvim konkretno, u odabiru "događaja" koji su trebali argumentirati teze koncepta.

Wahlverwandtschaften daleki je odjek ideje o *Gesamtkunstwerku*, ali u potpuno novim ideološkim i estetičkim okolnostima. Supostavljene u predstavi, umjetnosti se ne stapaju i prožimaju do nerazlučivosti u sintezi, čemu je težio Wagner, niti se "njihovo međusobno saobraćanje sastoji u tome da jedna drugu čine začudnom", što je zadatak koji je "sestrinskim umjetnostima glumačke umjetnosti" odredio Brecht. Völckers i njezini suradnici ne samo da su imali na raspolaganju brojne umjetničke oblike i žanrovske hibride u međuvremenu razvijene ili patentirane pod zaštitnom oznakom *Contemporary Art & Performing Arts*, nego im ni na kraju pameti nije bila kakva mitska sinteza ili organizacija antitetičkog raspravljanja po sasvim određenom ideološkom planu, cilj kojega može biti samo nova, pa makar i privremena, revolucionarna sinteza. *Wahlverwandtschaften*

KONCEPCIJSKI U POTPUNOSTI U TEORIJSKOM TRENDU, WAHLVERWANDTSCHAFTEN IPAK OSTAJE DOSLJEDAN I ZANIMLJIVIJI SAMO NA PAPIRU I U SKICI. BODE OČI ČINJENICA DA PROJEKT KOJI TEMATIZIRA (RE)KONSTRUIRANJE I (RE)PREZENTIRANJE IDENTITETA, MNOGOOBRAZJE TIJELA-IZVEDABA U TEATRALIZIRANOJ ZBILJI, U ŠIROKOM LUKU ZAOBILAZI POLITIKU, SEKS I BOLEST

bio je zamišljen kao neka vrsta tekstualnosti realizirane kroz mnoštvo (umjetničkih) izvedbenih praksi; mogli bismo reći da je predočio "izvedbenost", angažiranost tijela u procesu neprestanog privlačenja i odbijanja, punjenja i pražnjenja, iz/pre/nado/razmještanja, ali i rasipanja i gubljenja značenja, u čemu su jednakopravno sudjelovale obje strane Izvođača, ona koja u tradicionalnom kazalištu pripada redatelju/glumcu i ona koju zauzima gledatelj.

Koncepcijski, dakle, u potpunosti u teorijskom trendu, *Wahlverwandtschaften* ipak je ostao dosljedan i zanimljiviji samo na papiru i u skici. Upravo bode oči činjenica da je projekt koji je tematizirao, ponad svega, (re)konstruiranje i (re)prezentiranje identiteta, mnogoobrazje tijela-izvedaba u teatraliziranoj zbilji, u širokom luku zaobilazio, vjerovali ili ne, politiku, seks i bolest! Premda je vrijedilo u nekih pet sati "posjetiti" brojne već same po sebi iznimne predstave/događaje, činjenica je da su od dvadeset što umjetnika što skupina svi listom pripadali kulturnoj zajednici EU i SAD-a, s po jednim predstavnikom iz Meksika, Turske i Izraela. Činjenica je i da se nijedna predstava/događaj, koliko sam stigao provjeriti, nije bavila značajem i ulogom spolnih i rodnih (pred)određenja u izvedbama i predstavama sebstva/tijela, a da ne govorim o upadljivu izostanku eksplicitnog usredotočenja na različite "alternativne" seksualne prakse, te kulturni i ideološki kontekst koji ih omogućuje i koji one same proizvode. Svijet kakvim ga je prikazao *Wahlverwandtschaften* pročišćen je od izrazitih nacionalnih, ideoloških, religijskih, kulturalnih i spolnih razlika, te njihovih neminovnih konfrontacija, transformacija i konglomeracija. Ruski akcionizam, post-pornmodernizam, moderni primitivizam, *bodyart*, primjerice, očigledno su odveć radikalne izvedbeno-umjetničke formacije i akcije za estetičku politiku pomirbe virtualno srodnoga, implicitno zagovaranu odabirom Hortensie Völckers i njezinih suradnika.

Međutim, za jednu su razliku Bečlije naročito senzibilizirani: statusnu, da ne kažem klasnu. Samo su probrani uzvanici, kulturno-umjetnička elita te prikrpljeni im novinari i kritičari, mogli prisustvovati dvosatnoj večeri s kojom je prvog dana započelo cijelo događanje. Na prostranom plesnom podiju *Sophiensäle*, nas, probrane, dočekali su postavljeni stolovi, jelo i piće, te elegantni konobari i konobarice. Zveckanje vilica, noževa i žlica, kuckanje čaša i žamor gostiju, pred kojima je bila cijela noć izvedbeno-umjetničkih poslastica, okončani su šampanjcem i pozivom da se premjestimo u gledalište podignuto na drugoj strani dvorane. Odatle je pucao pogled na fascinantnu scenografiju koju smo upravo sami dizajnirali: deseci stolova i stolica sada nemarno razbacanih, ostaci hrane na tanjurima, mrvice kruha, listovi salate i mrlje od prolivenog crnog vina na stolnjacima, prazne boce, mutne čaše i masni pribor za jelo, ubrusi na podu, slatkiši iz kutijica s natpisom i putokazom za *Wahlverwandtschaften*.

Gozba, a poslije gozbe smetlište. *Wahlverwandtschaften* ste uistinu mogli, zanemarivanjem samoga koncepta i pojedinih predstava/događaja, apsolvirati već metaforičkim čitanjem prve slike. Nisam međutim siguran da se tim nesumnjivo ironičnim konotativnim zamahom htjelo zahvatiti pa i zagušiti teorijske i interpretativne ambicije cijelog "kazališnog događanja" ili "događanja kazališta".

Kako je odmicala večer, tako se *Wahlverwandtschaften* od koncepta s ozbiljnim i dalekosežnim pretenzijama preobražavao u neobavezno i tolerantno "ćaskanje" različitih a opet srodnih umjetnika i njihovih djela, te njihovih konzumenata koji su se slobodno i radoznalo šetkali od artikla do artikla u tome supermarketu suvremenih izvedbenih umjetnosti. Umjesto da se privoli gledatelja-šetača da se angažira u pluralnom prostoru izvedbenih tekstova te tamo, rekao bi Barthes, udovolji zahtjevu svojeg tijela za razgradnjom racionalno centriranog subjekta, jedino čemu se doista udovoljilo bila je potreba tijela da jede i pije, puši, druži se i zabavlja. Na svakom katu *Sophiensäle* bio je postavljen šank s raznovrsnim pićima i *fast-food* specijalitetima, te su već oko ponoći uistinu malobrojni bili oni entuzijasti koji su s otvorenom programskom knjižicom "događanja" pred sobom, provjeravali što i koga još nisu vidjeli, uz koje ime još nisu upisali kvačicu ili plusić.

U ime drugoga

Minhenski festival plesa DANCE 2000 16.03. - 25.03..

PIŠE: JEDRT JEŽ



Shobana Jeyasingh Dance Company

Selekcijski moto Gabrielle Naumann, direktorice festivala, bio je otkriti intenzivne autorske poetike koje se ne priklanjaju diktatu trendova, već samo prate otkucaje vlastite biti, filozofije, života kao umjetničkog projekta i istraživanja (sažeto prema intervjuu u Fami, br. 1, 2000). Fama, koja je s teorijskog gledišta pratila programsku shemu, tako je, paradoksalno, nudila onaj kritički pogled koji je selekcijsko mjerilo označavalo razlikom, manjkom na koji sam festival nije imao utjecaja. Bez obzira na teorijske dimenzije teme Tijelo/Razlika sam je festival unio praktično i nadasve konkretno gledište izabranih predstava i umjetnika koje je, jasno, unatoč svemu ostavljalo tragove dramaturške sheme festivala koja se pojavila kao naknadna točka povezanosti i suživota. Sam je festival "zašao" u drugo gledište točke prepoznavanja. Bez obzira na pozivanje Gabrielle Naumann na to kako izabrane predstave, uglavnom iz udaljenih, "egzotičnih" država, obilježava svjesnost vlastite, drukčije tradicije, koja nije utemeljena samo sama u sebi ,te kako je svjesna da su tradicije "samo" drukčiji sustavi znanja, koji su vrlo brzo podvrgnuti promjenama, praktični odgovori služili su našem pogledu političke korektnosti. Doista, ona je na pitanje, odnosno komentar kako u plesu uvijek postoji opasnost kreacije i pozivanja na novog "drugog", odgovorila da njoj nije važno tko ili što je ono takozvano "drugo/drugi" i da joj je pri tome puno zanimljivije kako bilo koji "drugi" služi našem romantičnom idealu "drugoga". Čini mi se da je ponuđeni meni festivala Dance 2000 odgovarao upravo posljednjoj tvrdnji direktorice festivala. Doista su se unutar programa uvrstili i pojedinci ili grupe koje bi inače ugrubo slijedile izabranu crvenu nit, ali su kvalitetom i inovativnošću istupali iz prikrivenog koncepta koji se naizgled nije ograničavao na traženje drugoga. Razlika između njih i ostalih bila je u tome što se nisu ograničavali na europsko, politički korektno gledište shvaćanja drugoga - egzotičnoga, već su to previdjeli i identificirali se ni sa čim drugim, nego globalnim "ovdje i sada" ili nadvremenskim okvirom suvremenoga plesa.

Sigurno postoji razlika u promoviranju "drugoga" između suvremenog plesa i šireg okvira suvremenih scenskih umjetnosti. Ples puno lakše prihvaća koncept drugoga, kao nešto što je imanentno tijelu, kao riječi koja bi se mogla u tom kontekstu lakše iskristalizirati kao obvezujuća i stvarno označiti ponor između svjetova, tradicija. Tvrdnja lako može zazvučati

kao površni prelet nekoga tko stvarno nije ukorijenjen u poznavanje ovoga i ostalih kontinenata, čemu je puno više dorasla Gabrielle Naumann. Teško je napustiti geopolitičko tijelo i raspršiti se po svijetu. Jasno, kad govorim o političkoj korektnosti i shvaćanju drugoga, u ovom slučaju egzotičnog, najviše govorim o vlastitoj ukorijenjenosti i gledištu. Čini mi se važnim naglasiti, iako se većini u Münchenu podatak koji slijedi činio zanemarivim, kako je svaki osmi stanovnik Münchena drugi, ne-Nijemac. Bavarska klima je u otvaranju šira od naše, ali zato u svakodnevnom životu i manje tolerantna. Umjetnost kao medij stoga puno lakše zaživljuje u netolerantnoj sredini, kao, radi se o artu. Korak koji im omogućava lakšu probavu jest skoro sigurno suživot domaćeg i drugog.

Konkretni je primjer bila predstava *Le coq est mort*, senegalskih plesača i njemačke koreografkinje Susanne Linke. Nezaustavljivo vrelo magične energije senegalskih tijela-prisutnosti, kao nositelja one, druge, ne-europske energije koja nije stilizirana, ali je ipak perfektna, izgubilo se u celofanu samo izvanjske njemačke uređenosti i hladnoće. Predstava je bila najavljena kao sinteza dvaju različitih svjetova koja niječe razliku, odnosno izlaže vrevu krvi pod asfaltom. Sa stajališta producenata potez je razumljiv. Radi se o postupnom "uvozu" egzotike kako bi je Zapad lakše probavio. Uspjeh pred minhenskom publikom značio bi da sljedeće godine mogu dovesti senegalsku predstavu sa senegalskim koreografom/koreografkinjom. Most nisu uspjeli uspostaviti, barem što se mene tiče, a publika je bila blago rečeno oduševljena. Sve je skupa odjeknulo kao turistički slogan *Let's go far east*!

Predstava *Epiphany* Sen Hea Ha (Koreja, SAD) bila je sastavljena od manjih etida, a nit poveznica bila je njezina želja za združivanjem ritualnih ceremonijalnih formi i tradicije s modernijom slikom svijeta, što je posve konkretno ostavilo dojam da je ritualnost potrebno skresati i minimalizirati na vanjsku sliku, koju svi znamo s razglednica: predmete i kostimografiju, a od modernosti je ostao samo nekakav kvazibaletni kič, koji bi trebao obrazlagati zbrku i manjak osnovnog pokretača predstave - razloga zašto i kako se prihvatiti zadanog, ako hoćete, sadržaja. *Epiphany* je, u usporedbi s *Le coq est mort*, nedostajao čak i pokušaj prostorne racionalizacije koji možemo potpisati pod predstave "gradimo most" da bi možda zadovoljili naše shvaćanje uvezene estetike.

I za predstavu *Biography of a Body* Sardona W. Kusuma možemo ustvrditi kako se radilo o nekakvoj meditaciji koja se izlila u improvizaciju i prati podton prethodnica: kako neku tradiciju, za koju većina ni ne zna što bi ona u udaljenim lokalnim zajednicama značila i što uopće jesu njezini pojavni i sadržajni tonovi, predstaviti zavijenu u nama, Europejcima, prihvatljivu formu. Svi su htjeli služiti našim okrnjenim mehanizmima


Virpi Pahkinen

Ples puno lakše prihvaća koncept drugoga, kao nešto što je imanentno tijelu, kao riječi koja bi se mogla u tom kontekstu lakše iskristalizirati kao obvezujuća i stvarno označiti ponor između svjetova, tradicija

opažanja egzotike, na tom su putu izgubili svoje, što god to bilo, i ostali na pola puta do provođenja u "zgusnut" i površan sažetak kako bi ugodili našoj percepciji. Nekakvo prefrigano služenje koje slijedi marketinšku, sigurno tržišnu logiku: samo da kupac bude zadovoljan.

Iz spomenutoga konteksta izlazili su Nest, s predstavom *Circulation Module* i Virpi Pahkinen s tri sola, *Tigergrains in Hourglosses*, *Uzumon* i *Saligrom*. Geografski i politički korijeni s pred-tumačenjem, naglašavanje kako se radi, s jedne strane, o traganju za (izgubljenom) tradicijom koju tijelo nosi sa sobom i pokušava je ukorijeniti u drugu kulturu, odnosno kako se tijelo redefinira u novoj sredini, sve to nije bilo potrebno za vrijeme gledanja i upijanja, apsorbiranja *Circulation Module* i tri sola Virpi Pahkinen. Nest su u prostoru (koji nije samo kazališni, podsjećao je na hangar, dvokatnom konstrukcijom, uz urbane ritmove koji se naslanjaju na tehno, trance, koji borave na *rave partyju* i videu) stvorili, teško je reći, predstavu - ritual novoga vremena. Ritam urbanoga uz koji je pri miksanju različitih vrsta *updejtane* klupske energije stvoren višak kojeg se možda ne može opaziti u sredinama iz kojih proizlaze ikonografija i snaga. Ako je *rave* onaj ritual koji oduzima individualnost i isključuje komunikaciju, onda su Nest sintezom plesa, videa, glazbe i animacije, upravo nekomunikacijskim mehanizmima, stvorili višak, koji je pri prikrivenom osvajanju nadmašio otupjelu emotivnu razinu i vratio nas, skupa sa svom tehnologijom, ontološkim pitanjima o plesu, široj poziciji društva, njihovoj povezanosti i ukorijenjenosti u prepoznavanje svih tkiva sadašnjosti. Koreografija svjetlosnog oblikovanja koje "pleše" s plesačima odjevenim u bijelo (bestjelesnost, odnosno pojednostavljivanje tijela bez razlika), u prostoru koji podsjeća na modnu pistu, "praćenje" videa iza kulisa, pripreme plesača za predstavu koji se iza scene sele na tokijske gradske avenije, zatim prodor parodije stila *karaoke* koji postaje turistički znak prepoznavanja Japana... Oni koji se kreću, ako smo precizni, "scenom", kao da se kreću sami za sebe: ne radi se o neposrednoj komunikaciji među njima, oni prate samo geometrijske zapovijedi postupnog buđenja tijela. Geometrijski princip gradnje, koja naizgled ne opaža događanja oko sebe, ostavlja dojam onda kad pokušava izbrisati biološke razlike među ljudima i predaje se na put stvaranja idealnog suživota robotiziranoga tijela s ljudskim karakternim atributima; fascinacije tehnikom Cunninghama. S dahom urbanog.

Virpi Pahkinen sa tri se sola uputila u suprotnom smjeru od "ovdje i sada", u nadvremenost. Scenografski pročišćena sola samo svjetlom stvaraju iluziju prostorne atmosfere, usredotočuju se na pokret, uvjetno označenu priču bez konkretnih i banalnih mehanizama. Ono što je fascinantno kod Virpi Pahkinen jest pokret, mentalna i fizička koncentracija za koju se čini kako je nadrasla tjelesnu razinu meditacije. Njezino se tijelo u zamagljenom sjaju svjetla mijenja brzinom koja oduzima dah. Možda ne toliko zbog brzine, koliko zbog tjelesnih transformacija kojima nas vodi kroz labirinte krvnoga vrenja, koje se ne ograničava vremenom i prostorom. Iz cjeline izvađeni primjeri, koji ne spadaju u turističi obojenu ponudu, dakako vrijede.

Posve je razumljiv, kako sam već spomenula, potez producenata koji nam nude predstave koje odgovaraju našoj okrnjenoj percepciji egzotike, samo zato da bi s vremenom mogli dobiti sliku koja ne odgovara politički korektnom sloganu o npr. Aziji... Dance 2000 nikako nije usporediv s Eurokazom koji korijenje u avangardi drži od osamdesetih, a do udaljenih kontinenata ga je doveo razvoj i promišljanje, koncept. S naglašenim traženjem drukčijega, koje bi kvalitetno zrcalilo "zapadnoeuropski plesni cirkus", ne događa se ništa drugo do nova segregacija...i opet smo kod lančane reakcije.

Sa slovenskoga prevela Jagna Pogačnik

Jedrt Jež je članica uredništva Maske *iz Ljubljane*





Histerija onkraj tumačenja: Showcase Beat Le Mot - izvedba vs. sport

PIŠE: MÅRTEN SPÅNGBERG



" ovejil madelgop ap, onsed madelgoP .ilšod orboD .omičoP" urla čovjek odijeven u bijeli dres uz teške ritmove skladbe *Welcome to the Pleasuredome*, dok pet drugih momaka, također u teniskoj odori, natraške istrčavaju na bojno polje; prostor izvedbe, tenisko igralište ili oboje u isti mah.

Predstavu *Grand Slam* potpisali su Showcase Beat Le Mot - pet momaka koji čine izvedbenu jedinicu koja više toga zajedničkog ima s imenima kao što su Tomato, KLF i Gilles Deleuze nego s Ingmarom Bergmanom, Čehovim ili Laurenceom Olivierom - no to je još uvijek kazalište. Kazalište s drukom koje ima malo ili nimalo veze s učenjem-napamet-nečega-što-je-netko-napisao ili glumačkom uvjerljivošću. Showcase Beat Le Mot ukinuli su glumu shvaćenu kao vještinu te umjesto toga rabe svoje sposobnosti da nešto kažu. Oni nisu skupina zaljubljenika u kazalište koji ne mogu ne glumiti. Oni su tek dečki koji imaju par stvari za reći. Važnih ili ne, nije važno. Njih je zapalo i oni kažu: "Pogledam desno, pa pogledam lijevo. Dobro došli. Počnimo."

Showcase Beat Le Mot je BAK-truppen bez obaveze naglašavanja svoje emancipacije od neoavangarde. Nisu bili u toku i nisu otišli pogledati onu predstavu Wooster Group, nego su opet pogledali film Johna Wooa ili su samo izišli van jer oni ništa ne moraju dokazivati. Ako Showcase ima neku poruku, onda je to: *So come on close the door / I'm a loser, baby / So why don't you kill me.* Samo što je i Beck već dio povijesti, a kad završi *Child in Time* Deep Purple, preostaje jedino: *Hit me, baby, one more time.*

Zajednički nazivnik većine kazališnih zbivanja u Njemačkoj u devedesetima odsjek je teatrologije na Sveučilištu u Giessenu. Showcase su bili ondje, She She Pop i Gob Squad, te hrpa pojedinaca koji su obnovili suvremeni teatar, Stefan Pucher kao redatelj i René Pollesch i Tim Staffel kao dobavljači tekstova. Kontekst Giessena, koji je malo izvan Frankfurta a Das TAT i Künstlerhaus Mousonturm su lako dostupni, otvorio je

izvedbeni prostor u kojem je sve moguće, a argument nije tek intuicija.
Pet ortaka u Showcase Beat Le Mot, usprkos svom stavu loših momaka, rabili su postranične metode s visokim stupnjem kazališne svijesti kako bi istakli činjenicu da kazalište i živa umjetnost nisu kritični samo po svom sadržaju, već i stoga jer neprestano odražavaju svoj položaj. Showcase su ludi jer stalno mijenjaju recepte i okreću se protiv promotora i njima sličnih i radije otvaraju vrata kolegama aktivistima. Skupini je nedavno ponuđena stalna rezidencija u art-centru Podewil u Berlinu, no umjesto da monopoliziraju prostor i infrastrukturu, oni su taj kontekst otvorili drugima koji nisu imali tih mogućnosti. Ovaj je način mišljenja, naravno, izveden iz misli Gillesa Deleuzea i Felixa Guattarija.
Showcase Beat Le Mot izviru iz pop-konteksta i iznimne ekonomije Frankfurta, posežući, s jedne strane, za performansom šezdesetih, osobito njegovim nasilnijim frakcijama, poput Chrisa Burdena i bečkih akcionista, spojenim sa sklonošću beat-kulturi i Williamu Burroughsu, a, s druge, za postmodernizmom i poststrukturalističkom teorijom, pri čemu teorija, tehnologija i interkulturalizam postaju transparentni. Reciklirajući Rema Koolhaasa, moglo bi se reći da Showcase postoji, uglavnom supostoji. Podtekst je: jebeš kontekst. Umjesto da nameće suživot, Showcase ovisi o režimima slobode, o okupljanju maksimalne razlike (vidi: Koolhaas: *S, M, L, XL*, str. 496-511).
Mogućnost razlike i nestalnost izjava podtekst su predstavea *Radar, Radar, Nicht ist Egal* iz 1998, kojom su se Showcase Beat Le Mot probili. Format je bio iznimno otvoren, blizu razine na kojoj izvedba postaje okoliš, na kojoj kuhanje, izležavanje po naslonjačima i izbrazdan koncept vremena i prostora uvlače publiku u aktivno sudjelovanje kroz odbacivanje bilo kakvih pravila i linearnih struktura. Zadani izvedbeni dijelovi predstavljeni su u kabaretskoj dramaturgiji čovjek-na-čovjeka, posvećujući malo pažnje vremenu i prostoru, više u stilu dvorišne rekreacije a manje iz neke želje da se bude učinkovit. Kada djelo komunicira, ništa nije nevažno, ali sve to nema nikakve veze s uobičajenim poimanjem terora i nije političko u smislu vezanosti uz neki određen program. Iako uključuje izražavanje pomalo naivne kritike medijske hegemonije, izvedba se okreće osnovama ambijentalnog teatra, važni su društvena situacija i njena funkcionalnost, a unutar takvog okvira simulira se radikalna demokracija ili depolitizirani aktivizam.
Showcase jasno iskazuje činjenicu da će teatar uvijek biti gubitnikom bude li diktirao premise tumačenja, a pobjednikom, barem danas, kad god razinu interpretacije i didaktičke ambicije ostavi na miru.

IAKO UKLJUČUJE IZRAŽAVANJE POMALO NAIVNE KRITIKE MEDIJSKE HEGEMONIJE, IZVEDBA SE OKREĆE OSNOVAMA AMBIJENTALNOG TEATRA, VAŽNI SU DRUŠTVENA SITUACIJA I NJENA FUNKCIONALNOST, A UNUTAR TAKVOG OKVIRA SIMULIRA SE RADIKALNA DEMOKRACIJA ILI DEPOLITIZIRANI AKTIVIZAM



Sljedeće je ljeto bilo provedeno u tijesnoj povezanosti sa svjetskim nogometnim prvenstvom i stvaranju nečega što bi se moglo smatrati stvaranjem komada poput *Nicht ist Egal* u posve drukčijem kontekstu. U suradnji s kazalištem Volksbühne i Frankom Castorfom, Showcase su osmislili uobeni obilazak, u stvari vožnju gradom, na koji su pozvali nekoliko ljudi. Gledatelji su obilazili značajna mjesta u Berlinu, slušajući razgovor o njima i glazbu vezanu uz revolucionarnu prksu. Koncept je dobro poznat, npr. iz rada skupine Forced Entertainment i niza performansa iz šezdesetih. No važno je primijetiti jednostavnost izvedbe, odsustvo izvanjskog komentara vožnje te izrazito nisku razinu izvedbe. Dobro, automobil možda nije životni prostor i možda ne mijenja motivaciju izvođenja, ali jest mjesto prepoznavanja, mijenjanja osjećaja vremena i kulturološkog obrata.
U predstavi *Grand Slam*, njihovoj drugoj velikoj predstavi, uvode radikalno nov jezik. Metoda koja na prvi pogled ima ozbiljnih nedostataka i čak podsjeća na nespretno prisvajanje minimalizma ranih osamdesetih površna je poput prognoze vremena. Krije li se, međutim, štogod iza kulisa, nešto uskraćeno publici? Da, ali ništa ne nekakav koncept iz sjene, njih to jednostavno ne zanima. To je prije nešto što neće nikoga spasiti, ne zato što je gladno ili podlo, već zato što je riječ o neprekidnom održavanju poznatog osjećaja gledatelja horor filmova: *oh, ne, ona silazi u podrum*. Nema pročišćenja, nema neriješenog završetka, nema dobitka. Kad skupina istrči natraške na pozornicu, zapravo je jasno da je predstava već završena. Ništa se neće zbiti. Sudac nikad neće reći *game, set, match*, katarza je odložena kao nezanimljiva nuspojava, a gledatelj je pozvan da, grubo rečeno, iskusi igru iza igre.
U teniskoj predstavi skupine Showcase Beat Le Mot nepisani se zakoni kazališnog predstavljanja, po kojima se ono mazohističkom gestom predaje u službu prikazivanja, frontalno sudaraju s pravilima sporta, ne služeći ničemu osim sebi. Poanta je, dakako, u tome da skupina, napuštajući prostor izvedbe, može napustiti i kazališnu pripovijest, ostajući u reprezentacijskom polju prepoznavanja, ne pričajući priče, već iznoseći činjenice, anegdote, podatke iz znanosti i mitologije.
U jednom osobito groznom filmu s apsolutno izvanrednim Arnoldom Schwarzeneggerom iz ranih osamdesetih on ulazi u obiteljsku kuhinju odjeven kao pajkan i savršenom gestom izbjegavanja udarca ili metka izmiče bačenoj torti. Arnold će nato svojoj prilično neuravnoteženoj supruzi koja ga je gađala: *Ne bi smjela piti dok pečeš kolače*. (To rezultira još jednim histeričnim ispadom glumice koja se pretvara da mu je suprugom.)
Ljepota ove scene ne leži, naravno, u lako pamtljivoj primjedbi (ima li što blesavije), već u opisu klasične ženske histerije, u stalnom porastu od njene katastrofalne frizure, preko mjesta radnje, tj. kuhinje obitelji niže srednje klase, do Arnoldova naglašeno austrijskog izgovora. Mogle bi se navesti Charcotove histerične izvedbe 1980. u Salpêtrieru, u namještenoj sobi s jednim prozirnim zidom i Freudove poučne priče, iz kojih se, među inim, vidi i njegova vlastita spolna neopredijeljenost. Upravo se u pripovjesti psihoanalitičke prakse javlja mogućnost alternativnog čitanja prizora ili čak filma. Je li problem možda u samom Arnoldu, Freudu? Navedena primjedba, izrečena običnim tonom, gotovo da je jedino obraćanje ovoga neustrašivog pajkana svojoj supruzi tijekom čitavog filma, dok se njegovo ponašanje inače zasniva na prilično primitivnoj želji da uspostavi pravdu u svijetu. Pravdi koju sam djeli uzjahavši motocikl. Reakcija njegove supruge posljedica je Arnoldovih naivnih pothvata, čije je besmislenosti on svjestan, ali ih ne može ne poduzimati, budući da je akcija nadomjestak za djelovanje u svijetu ponešto složenijem od CNN-ovih vijesti.
U ovom slučaju, supruga, u stvari, zamjenjuje svoje iskustvo bivanja neželjenom svjesno histeričnim modelom: teatralan ispad izveden je s namjerom nuđenja sebe Drugom kao objekta njegove želje. Arnoldova je histerija pak potpuna: ne radi se o igri (kao kod supruge), već o opsesiji dovršenošću što rezultira nijekanjem bivanja objektom želje.

Biti željen znači biti smješten te stoga vidljiv. Biti viđen znači izložiti svoju histeričnu poziciju.
Stupanj u kojem je onaj koji gleda nevidljiv, zaogrnut autoritetom izmještenog odmaka, stupanj je njegova autoriteta u pogledu perspektive, ali i stupanj slijepila, ranjivosti i izloženosti pogledu. Biti vidljiv ironično znači biti oslijepljen, tj. gubitak povlastica nezainteresiranog promatrača. Učiniti se vidljivim znači postati slijep, feminiziran, dakle, kastriran. (Rebecca Schneider: *The Explicit Body in Performance*, London, 1997, str. 81)
Histerija se može shvatiti kao ponašanje temelj kojeg je uvođenje surogata na mjesto iskušene paradoksalne želje. Freudov primjer je djevojka koja sjedi kraj kreveta svog starog oca i čuje glazbu koja dopire iz susjedstva. Umjesto da udovolji svojoj želji da pleše s drugim mladim ljudima i bude željena kao ono što jest, a što je suprotno čuvanju očeve samrtne postelje, ona uvodi histerično ponašanje i kao posljedica toga lijeva joj se noga paralizira. Surogat kao takav nije zanimljiv, već činjenica da djevojka ne može prihvatiti da je riječ o surogatu. Ne može dopustiti nijedno tumačenje svog identiteta osim svog vlastitog, što rezultira sve razrađenijim mehanizmom izbjegavanja što je naizgled odvlači od polja stvaranja identiteta. Histerična osoba nastoji postati ne-vidljivom, kako bi rastopila poistovjećivanje i izbjegla razmjenu tumačenja. Histerična se osoba može shvatiti kao netko tko piše knjigu s beskonačnim brojem fusnota i komentara, stvarajući crnu rupu tumačenja. Histerična osoba dopušta samo jedno čitanje knjige, koje rastapa sam čin čitanja. Arnoldovo ne osobito originalno ponašanje predstavlja isključenje jezika, odbacivanje igre identiteta, jer bi svako sudjelovanje značilo uvođenje problema nesigurnosti. To je kao kad junak na kraju mora odjahati, pjevajući: *I am a lonely cowboy and a long way from home* (što upravo i želi biti).
Showcase Beat Le Mot uvijek su obraćali pažnju na kauboje i njima slične moderne junake koji sami sebe sažaljevaju, po čemu se razlikuju od grčkih junaka. Ultimativni dječački san, arhaični usamljeni jahač nesumnjivo je tu, ali su ga Showcase pretvorili u reakcionarnog antijunaka, čiji je zadatak obrane pravde i časti tako bijedan da ga je izludio. Junak je postao superstar, Don Quijote koji brani *copyright* na svoj lik, nosi Versaceove čizme od zmijske kože i Guccijev kožni sombrero ponad svog brižljivo njegovanog brka.
U predstavi *Grand Slam* histerija izgleda nešto drukčije, riječ je o histeriji prikazanoj s više gledišta, u potrazi za ispunjenjem simboličkog poistovjećivanja, ne preko otvorenosti, već preko isporučivanja teksta kao bombe. Ne

Scenska utopija postaje 100% vodotporna kad je odgovor to da nema više pitanja



samo da objašnjavaju kako bomba radi (uzimajući u obzir rodne položaje kablova), već i obavještavaju publiku kako, gdje i kada će ona eksplodirati. Sakrij se tko može! A pitanje, koje je postavio Lacan, ostaje: "Zašto sam ono što mi kažeš da jesam?"
Za Arnolda i kauboja problem ne postoji jer oni ne podliježu svojim izvedbama, oni *ne mogu* znati da su histerični. Odbijanje je ključ ove posve statične pozicije. Histerična osoba ne odražava, ne odaje ništa, postajući vampirom identiteta, crna rupa u koju mi, Drugi, nemamo pristupa. Ishod ove situacije jest da mi, kad nam nije dopušten pristup Drugom, postajemo vidljivi sami sebi. Postajemo svjesni položaja iz kojeg gledamo.
U Antonionijevu filmu *Blow-Up* okolnosti su upravo suprotne. Protagonist filma David Hemmings nalazi leš, koji, naravno, nestaje kad se on vrati s policajcem. Ovaj ne vjeruje Hemmingsu i što on jače naglašava da je tijela bilo to se policajcu čini histeričnijim. Važno je primjetiti da je to bio leš muškarca kako se simboličko značenje ne bi pomiješalo s onim Hitchcockovih filmova kao što su *The Lady Vanishes*, gdje je riječ o fiks-ideji fantomske osobe koja bi mogla ispuniti muškarčev nedostatak, ili *Vertigo*, u kojem protagonista opčarava uzvišen objekt, "objekt uzdignut na razinu Stvari" (Lacan *Le Séminaire, livre VII*, str. 133)
Moglo bi se reći da bi za Hemmingsa način da izbjegne histeriju bio da se podvrgne obrnutoj psihoanalizi. Treba otkriti simptom koji bi se u konvencionalnoj analizi pokazao na kraju, retroaktivno. U ovom ga slučaju treba otkriti na početku. Mora naučiti uživati u svojoj, stvarnoj ili hinjenoj, ljubavi prema svom simptomu.
Oko sredine filma, u vrlo neobičnom prizoru, protagonist vraćajući se kroz park prolazi pored ograđenog teniskog igrališta na kojem skupina hipija igra tenis. Neobično je što igraju bez loptice. Fiktivna je lopta iznenada ispucana izvan ograde u smjeru protagonista koji je slučajno (!) fotograf. On oklijeva, saginje se, podiže ne-lopticu i baca je natrag igračima. Zanimljiv je trenutak neodlučnosti dok drži u ruci lopticu koje nema. On gleda u nju, ali što vidi, što drži u ruci?
Drži nedostatak identiteta koji je bio prisiljen iskusiti, drži ono što mu je oduzeto, rasap između označitelja i označenog. Upravo u tom času on donosi odluku, prihvaća činjenicu da se on, subjekt, da bi postigao vlastiti identitet, mora poistovjetiti sa zamišljenim drugim, mora se otuđiti od sebe, postaviti svoj identitet u sliku svog dvojnika. Prihvatio je iluziju jastva kao autonomnog djelatnika, prihvatio je iskonsku ovisnost o drugom. Upravo kao što je tijela bilo, a loptice nije, veza između označitelja i označenog nije linearna, nekakav izravan proces koji isijava iz središta.
Veze su uključene u retroaktivnu proizvodnju značenja, protagonist Antonionijeva filma mora obrnuti svoj položaj u polju značenja, i tako razviti i uvećati označiteljski lanac. Poveznica s predstavom *Grand Slam* jest da u njemu nije bilo predstave koju su gledatelji željeli vidjeti. Showcase navode gledatelje da zauzmu Hemmingsovu poziciju, ili čak istodobno Arnoldovu i Hemmingsovu poziciju. Interakcija ljudskih bića zahtijeva ravnotežu ili želju da se stvori ravnoteža između označitelja i označenog. Sustav neprestano pada, ali njegova dosljednost nagoni ljude na trajno pregovaranje. Subjektov nedostatak je ključ nastavka. Kad uđemo u kazališni događaj, bio to cirkus, talk show, kazalište ili ples, ova veza ne samo da mora funkcionirati, već je njena funkcionalnost i mjera uspjeha predstave kod pojedine ciljane skupine. Kad se ono što se zbiva na sceni u potpunosti poklapa s gledateljevim željama, označitelj uvijek pravovremeno nalazi označeno. Gledatelj se izvrsno osjeća i poistovjećenje s pripovješću na sceni je jedan prema jedan (1:1). Scenska utopija postaje 100% vodotporna kad je odgovor to da nema više pitanja.
Konvencionalni teatar nije više o katarzi, već o ugađanju publici, o buržujskom komentaru: "U našoj obitelji svi međusobno razgovaraju" ili "U našem kvartu sigurno nema incesta."
U spektaklima skupine Showcase Beat Le Mot nema leša. Možda ga publika želi vidjeti, ali ga nema. Jednostavno nema više teatra, njima se jebe za umijeće glume, dramaturgiju u smislu razumljive linearnosti i koncepta savršenstva. U kratkoj video-sekvenci u predstavi *Grand Slam* publika vidi tri šatora i igrača tenisa

ispred srednjeg šatora. Ispod toga piše *Gdje je izvođač?* i počinje igra skrivanja novčića ispod tri lončića - ali oni ga sami pokazuju, a ne pitaju publiku. Prisustvo glumca, ono *sada* teatra, fizički osjećaj živog iskustva, u tolikoj je mjeri dekonstruirano da je opušta(j)ući osjećaj kazališta zamijenjen za izloženost osjećaja nedostatka ispunjenog fantazijom. Showcase Beat Le Mot uz draženstan smiješak pokazuju da iza nema ničega, da fantazija ne skriva ništa, a to je nedostatak Drugog.

Predstava skupine Showcase Beat Le Mot neprestano je ponavljanje prizora iz Antonionijeva filma, a publika svaki put treba podići lopticu koje nikad nije bilo, kao da je na trenutak zaboravila na njeno postojanje, kao kad vuk u crtiću trči po zraku i ne pada sve dok ne shvati da nema oslonca.

Klimaks izvedbe nastupa kad se četiri izvođača okreću koliko god brzo mogu, nastojeći se čim više približiti mreži i vratiti lopticu koja dolazi s druge strane. Potpuno ošamućeni, dečki promašuju lopticu za lopticom, posrću, padaju i opet nastavljaju, 100% su prisutni. Lijepo je poput sna koji posve izvrće zamisao teatralne iskrenosti. Ako pozornica nešto ne podnosi, onda je to kad se izvođač otme kontroli.

Progresivna izvođački usmjerena umjetnost dvadesetog stoljeća u velikoj je mjeri kružila oko ravnoteže označitelja i označenog, nastojeći je izvrdati, izmamiti publiku iz osjećaja ugode. Pozornica ne smije zaboraviti da je katarza postala taocem drugih medija i da je kasno za iluzije i uvjerljive psihološke portrete. Treba rabiti okvire koji se podudaraju s klasičnim strategijama predstavljanja iznutra, koristiti šok očekivanog - stari Hitchcockov trik pri kojem gledatelj ne može ništa. Treba iskoristiti ključni trenutak kad gledatelj postaje svjestan da ga sam čin gledanja određuje kao onoga koji gleda i da je njegov pogled, koji prati detalje scenografije i kostima, pogled perverznjaka. Poistovjećenje s pozornicom, s detaljima scenografije, ne zbiva se na razini sadržaja nego na razini pogleda (vidi: Žižek: *Looking Awry*, str. 107-10)

Nakon postmodernizma i dekonstrukcije u žarištu više nisu artificijelna prisutnost, Brechtovski *Verfremdung*, velike pripovijesti Petera Brooka ni terapeutski događaji poput predstava skupine The Living Theatre, već prelijevanje označitelja za koje gledatelj ne može naći odgovarajuće označeno. Ono što pritom na prvi pogled izgleda proizvoljno, intuitivno, djetinjasto ili plitko, u stvari naglašava potencijal dekonstrukcije zamišljene kao estetske i kulturne strategije. Rabi se dvostruka razina demonstriranja, pozornica preplavljuje gledatelja toliko višesmjernim iskazima da je bilo kakvo relevantno tumačenje nemoguće. Višak označitelja izvedbi daje odliku nečitljivosti, koja dovodi u pitanje dvojnost, smjer i konvencije komunikacije. Kako je to rekao Heiner Müller: "Treba

Za Showcase Beat Le Mot jednostavno nema više teatra, njima se jebe za umijeće glume, dramaturgiju u smislu razumljive linearnosti i koncepta savršenstva



ponuditi što više mogućnosti čitanja, tako da je publika prisiljena izabrati." No čitljivost i dalje opstoji u smislu oživljavanja klasične intencionalnosti kao želje za stvaranjem oblika u gledateljevu pogledu. Ono što se doima kaotičnim i proizvoljnim zapravo je precizno artikulirano. Vratimo li se klasičnim strategijama predstavljanja, zaključit ćemo da slične strategije stvaraju znakovne grozdove iza bujice znakova, prikazujući predlingvalnu autentičnost kao iluzornu - moguću tek kao simulaciju. Cilj je natjerati gledatelja da postane svjestan kako tumačenje nikad nije autonomno, već je uvijek umreženo u značenja. Homogenizirajući i neizbježan prekrivač značenja, koji ostvaruje identitet pod uvjetom da neki označitelj određuje čitavo polje (Žižek: The Sublime Object of Ideology, str. 87-129).

Osim neznatne pogreške uvođenja minimalizma na pozornicu - što podilazi publici jer joj nudi nekoliko sati kantovske kontemplacije - ovo je bio dominantan kanon neinstitucionaliziranog teatra i performansa ukorijenjenog u razdoblju neoavangarde. Drugo je avangardno razdoblje, kao i svaka ponovljena revolucija, naravno, farsa; koja nas, međutim, i dalje progoni iako svatko zna da ga je trebalo pokopati još kad je David Bowie, tj. pop-kultura, na albumu *Hunky Dory* pjevao *Andy Warhol looks a scream - hang him on my wall / Andy Warhol, silver screen - can't tell them apart at all.* Drugim riječima, Svaka je avangarda besmislena kad se više nema što prekoračivati, što ekonomija globalnog tržišta, bogu hvala, ipak promiče. Showcase Beat Le Mot pokazuju da je jedino rješenje ponovno postati kaubojem ili možda njegovim konjem. Historija nam je pokazala svoju sposobnost da bude artističko oruđe u vremenu u kojem je dekonstrukcija pala u komu, multimedijalnost postala predmetom podsmijeha, a postkolonijalizam starkelja koji djevojčicama pokazuje smežurane genitalije, bezopasan, ali iritantan.

Najvažnija poanta uvođenja historije na pozornicu nije promicanje površne ženske historije po uzorku žene koja vrišti u kuhinji ni zastarjele kaubojske verzije, već svjesna motivacija da se publici ne dopusti poistovjećivanje s događanjima na pozornici. Kazališni čin ili izvedba, smješteni u prepoznatljivo predstavljačko polje, koji gledatelju ne dopuštaju pristup na bilo kojoj razini. Zaboravite. Praksa koja na prvi pogled izgleda sasvim jalova i koja riskira uzrujati publiku koja ne osjeća ništa osim nedostatka, te se osjeća kao da je opljačkana. Ali kakav je to osjećaj? Vraćamo se odnosu označitelja i označenog, ali umjesto zaplahivanja gledatelja iskustvima ne-autentičnosti tumačenja, imamo historično isključenje tumačenja, poistovjećenje suprotstavljeno želji za razumijevanjem. Neugodan osjećaj nedostatka mora se, međutim, popuniti, pa ga gledatelj mora ispuniti ili historičnim potezom poput Arnoldova spašavanja svijeta ili tumačenjem vlastite motivacije gledanja, osjećajući pritom, s jedne strane, želju za stvaranjem pripovijesti, a, s druge, suočavanje s odsustvom poistovjećenja i vrijednosti.

Historična strategija predstave *Grand Slam* mijenja smjer igre. Pozornica više ne čini ustupke. Zahtijeva od gledatelja da daje, tjera ga na odgovornost, na zauzimanje stava, a sve to nije posao teatra. Spektakl gledatelja čini autorom. Ono što Showcase Beat Le Mot prikazuju nije više kazalište kao metafora ili metamorfoza, već kao metastaza. *Teatrum mundi* bačen je u koš, ostao nam je samo teatar kao metaforička strategija, kao što vizualna umjetnost rabi dokumentarne fotografije kao mizanscen, a Dick Dietrich Show izvrće format talk showa.

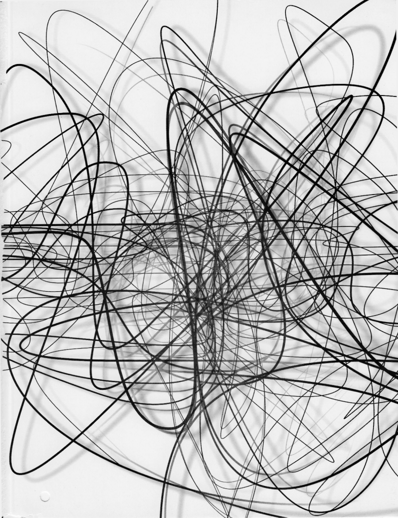
S engleskoga preveo Tomislav Brlek

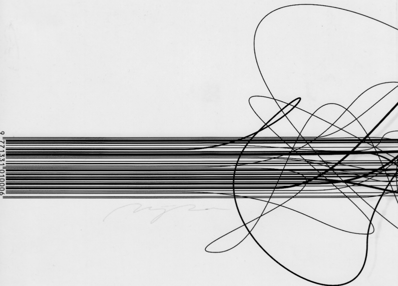
History Beyond Interpretation

Martin Spangberg introduces the German company Beat Le Mot, formed in the nineties by theatrology students in Giessen. The piece *Grand Slam* is an intermitent repetition of the scene of a game of tennis with an invisible ball from Antonioni's *Blow Up*. The audience is each time supposed to pick up the ball that was never there, as if for a moment they forgot about its existence, like when the woolf is running on air in a cartoon and does not fall until he realises he has no foothold.

9 771331 010006

ISSN 1331-0100





ISSN 1331-0100